



# 朱光潛全集

17

---

# 朱光潛全集

第十七卷



**朱光潜全集**

**第十七卷**

安徽教育出版社出版

(合肥市金寨路283号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

\*

开本: 850×1166 1/32 印张17.5 字数: 370,000

1989年5月第1版 1989年5月第1次印刷

印数: 6,000

中国标准书号: ISBN7—5336—0117—3/B·17

---

定价 11.30 元

## 第十七卷说明

本卷收译作二种：

[德]莱辛著《拉奥孔》，1979年8月人民文学出版社出版；

[德]爱克曼辑录《歌德谈话录》，是选译本，1978年8月人民文学出版社出版。

《朱光潜全集》编辑委员会

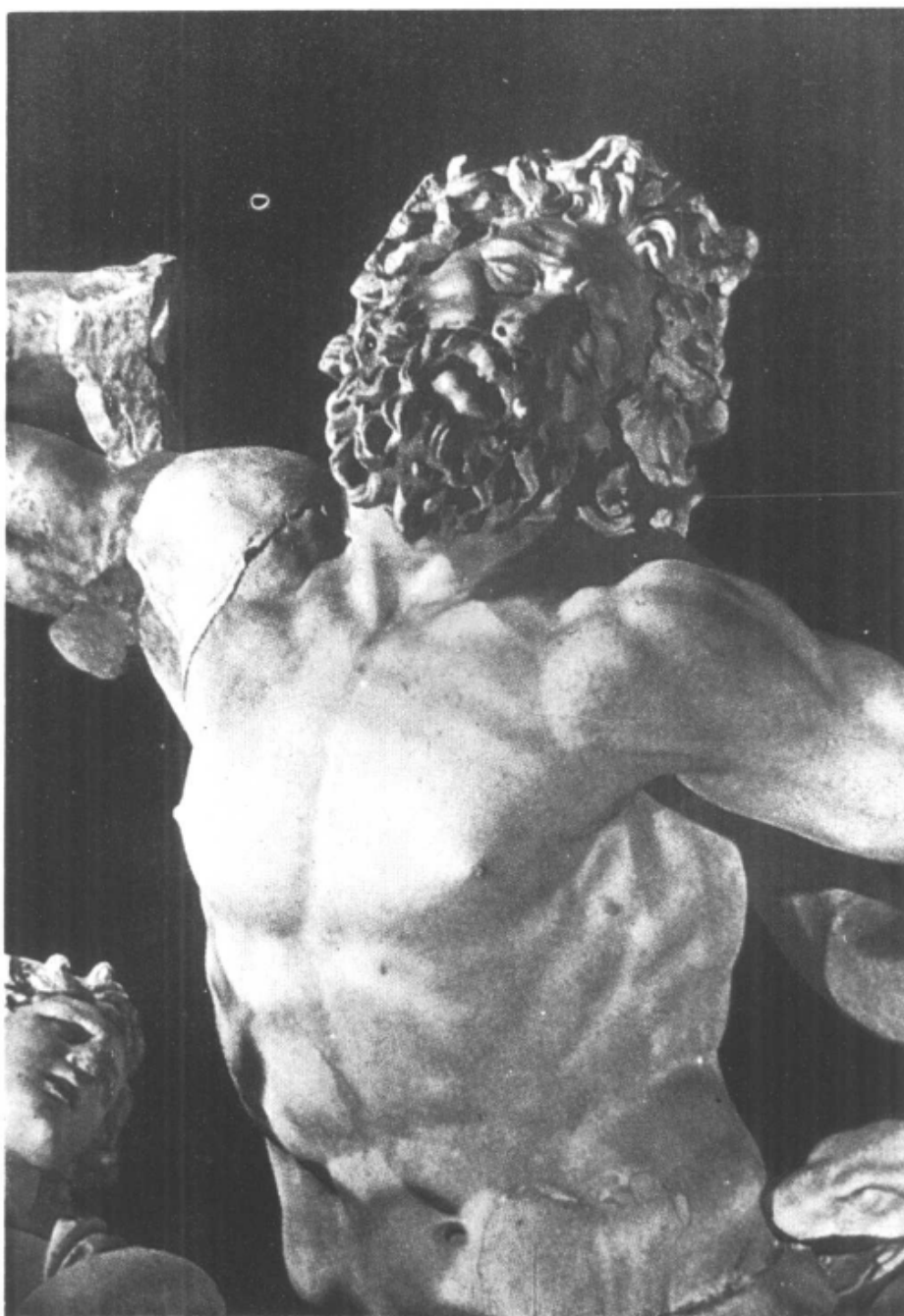
1988年9月

F25 全集





拉奥孔雕像



拉奥孔雕像（局部）



七十七岁时的歌德

L·塞伯尔作



歌德魏玛弗劳恩普兰街故居



歌德遗容速写

F·普莱勒作

歌德生前居室接待处朱诺室



爱克曼像

J·施道勒尔作



# 目 录

## 拉 奥 孔

前 言 .....	5
第一章 为什么拉奥孔在雕刻里不哀号， 而在诗里却哀号？ .....	9
第二章 美就是古代艺术家的法律， 他们在表现痛苦中避免丑 .....	16
第三章 造形艺术家为什么要避免描绘激 情顶点的顷刻？ .....	23
第四章 为什么诗不受上文所说的局限？ .....	27
第五章 是否雕刻家们摹仿了诗人？ .....	39
第六章 是否诗人摹仿了雕刻家？ .....	46
第七章 是独创性的摹仿还是抄袭？ .....	52
第八章 诗与画在塑造形象的方式上的分别 .....	58
第九章 自由创作的雕刻与定为宗教用途 的雕刻之间的区别 .....	64
第十章 标志的运用，在诗人手里和 在艺术家手里不同 .....	68
第十一章 诗与画在构思与表达上的差别 .....	72
第十二章 画家怎样处理可以眼见的和 不可以眼见的人物和动作？ .....	78

第十三章	诗中的画不能产生画中的画， 画中的画也不能产生诗中的画·····	84
第十四章	能入画与否不是判定诗的好坏 的标准·····	88
第十五章	画所处理的是物体(在空间中的)并 列(静态)·····	91
第十六章	荷马所描绘的是持续的动作，他只用 暗示的方式去描绘物体·····	93
第十七章	对各部分的描绘不能显出诗的整体 ·····	102
第十八章	两极端：阿喀琉斯的盾和伊尼阿斯的盾 ·····	109
第十九章	把荷马所描写的盾还原(再造)出来 ·····	116
第二十章	只有绘画才能描写物体美 ·····	123
第二十一章	诗人就美的效果来写美 ·····	132
第二十二章	诗与画的交互影响 ·····	136
第二十三章	诗人怎样利用丑 ·····	143
第二十四章	丑作为绘画的题材 ·····	149
第二十五章	可嫌厌的和可恐怖的 ·····	153
第二十六章	拉奥孔雕像群作于何时? ·····	163
第二十七章	确定拉奥孔雕像群年代的其它证据 ·····	171
第二十八章	鲍格斯宫的格斗士的雕像 ·····	176
第二十九章	温克尔曼的《古代艺术史》里的几点错误 ·····	180
附录一	关于《拉奥孔》的莱辛遗稿(摘译) ·····	185
	甲. 提纲A·····	185
	乙. 提纲B(为续编拟的) ·····	191
	丙. 关于《拉奥孔》的笔记·····	195

附录二 甲.莱辛给尼柯莱的信,一七六九年三月	
二十六日 .....	220
乙.古人如何表现死神(节译).....	223
附录三 维吉尔在《伊尼特》史诗中关于	
拉奥孔的描写 .....	226
译后记 .....	229
附记 .....	248

## 歌德谈话录

### 1823年

魏玛, 1823年6月10日(初次会见).....	253
1823年6月19日(给爱克曼写介绍信到耶拿).....	255
耶拿, 1823年9月18日(对青年诗人的忠告).....	256
1823年10月29日(论艺术难关在掌握个别	
具体事物及其特征).....	261
1823年11月3日(关于歌德的游记;论题材	
对文艺的重要性).....	263
1823年11月14日(论席勒醉心于抽象哲学的理念	
使他的诗受到损害).....	265
1823年11月15日(《华伦斯坦》上演).....	266

### 1824年

1824年1月2日(莎士比亚的伟大;《维特》	
与时代无关).....	267

1824年1月27日(谈自传续编).....	271
1824年2月4日(歌德的宗教观点和政治观点) .....	273
1824年2月22日(谈摹仿普尚的近代画).....	277
1824年2月24日(学习应从实践出发; 古今宝石雕刻对比).....	277
1824年2月25日(诗的形式可能影响内容; 歌德的政治观点).....	280
1824年2月26日(艺术鉴赏和创作经验).....	283
1824年2月28日(艺术家应认真研究对象, 不应贪图报酬临时草草应差).....	287
1824年3月30日(体裁不同的戏剧应在不同的 舞台上演; 思想深度的重要性).....	288
1824年4月14日(德国爱好哲学思辨的诗人往往 艰深晦涩; 歌德的四类反对者; 歌德和席勒的对比) .....	290
1824年5月2日(谈社交、绘画、宗教与诗; 歌德的黄昏思想).....	292
1824年11月9日(克洛卜施托克和赫尔德).....	295
1824年11月24日(古希腊罗马史; 德国文学和 法国文学的对比).....	296
1824年12月3日(但丁像; 劝爱克曼专心研究 英国文学).....	298

## 1825年

1825年1月10日(谈学习外语).....	302
1825年1月18日(谈母题; 反对注诗牵强附会; 回忆席勒).....	305

• 4 •



1825年2月24日(歌德对拜伦的评价).....	312
1825年3月22日(魏玛剧院失火; 歌德谈他 如何培养演员).....	318
1825年3月27日(筹建新剧院; 解决经济困难的办法; 谈排练和演员分配).....	322
1825年4月14日(挑选演员的标准).....	326
1825年4月20日(学习先于创作; 集中精力搞专业) .....	328
1825年4月27日(歌德埋怨泽尔特说他不是 “人民之友”).....	332
1825年5月1日(歌德为剧院赚钱辩护; 谈希腊悲剧的衰亡).....	335
1825年5月12日(歌德谈他所受的影响, 特别提到莫里哀).....	338
1825年6月11日(诗人在特殊中表现一般; 英、法对比).....	341
1825年10月15日(近代文学界的弊病, 根源在于 作家和批评家们缺乏高尚的人格).....	341
1825年12月25日(赞莎士比亚; 拜伦的诗是 “被扣压的议会发言”).....	343

## 1826年

1826年1月29日(衰亡时代的艺术重主观; 健康的艺术必然是客观的).....	344
1826年7月26日(上演的剧本不同于只供阅读的剧本; 备演剧目).....	349
1826年12月13日(绘画才能不是天生的,	

必须认真学习).....	352
--------------	-----

## 1827年

1827年1月4日(谈雨果和贝朗瑞的诗以及近代 德国画家; 复古与反古).....	354
1827年1月15日(宫廷应酬和诗创作的矛盾).....	357
1827年1月18日(仔细观察自然是艺术的基础; 席勒的弱点: 自由理想害了他).....	358
1827年1月29日(谈贝朗瑞的诗).....	362
1827年1月31日(中国传奇和贝朗瑞的诗对比; “世界文学”; 曼佐尼过分强调史实).....	362
1827年2月1日(歌德的《颜色学》以及他对其它 自然科学的研究).....	366
1827年3月21日(黑格尔门徒亨利克斯的 希腊悲剧论).....	370
1827年3月28日(评黑格尔派对希腊悲剧的看法; 对莫里哀的赞扬; 评施莱格尔).....	371
1827年4月1日(谈道德美; 戏剧对民族精神的影 响; 学习伟大作品的作用).....	378
1827年4月11日(吕邦斯的风景画妙肖自然而非 摹仿自然; 评莱辛和康德).....	380
1827年4月18日(就吕邦斯的风景画泛论美; 艺术既服从自然, 又超越自然).....	382
1827年5月3日(民族文化对作家的作用; 德国 作家 处境不利; 德国和法、英两国的比较).....	389
1827年5月4日(谈贝朗瑞的政治诗) .....	394

1827年5月6日(《威廉·退尔》的起源，歌德重申 自己作诗不从观念出发).....	394
1827年7月5日(拜伦的《唐璜》；歌德的《海伦后》； 知解力和想象的区别).....	398
1827年7月25日(歌德接到瓦尔特·司各特的信).....	402
1827年10月7日(访耶拿，谈弗斯和席勒，谈梦和预感， 歌德少年时代一段恋爱故事).....	405
1827年10月18日(歌德和黑格尔谈辩证法) .....	412

## 1828年

1828年3月11日(论天才和创造力的关系， 天才多半表现于青年时代).....	414
1828年3月12日(近代文化病根在城市，年轻一代 受摧残，理论和实践脱节).....	421
1828年10月17日(翻译语言，古典的和浪漫的) .....	424
1828年10月20日(艺术家凭伟大人格去胜过自然) .....	425
1828年10月23日(德国应统一，但文化中心要多元化， 不应限于国都).....	426
1828年12月16日(歌德与席勒合作的情况， 歌德的文化教养来源).....	428

## 1829年

1829年2月4日(常识比哲学可靠，奥斯塔特的画， 阅读的剧本与上演的剧本).....	430
1829年2月12日(歌德的建筑学知识，艺术忌软弱).....	432
1829年2月13日(自然永远正确，错误都是人犯的，	

知解力和理性的区别).....	433
1829年2月17日(哲学派别和发展时期; 德国哲学 还要做的两件大事).....	435
1829年3月23日(建筑是僵化的音乐; 歌德和席勒的 互助和分歧).....	437
1829年4月2日(战士才有能力掌握最高政权; “古典的”与“浪漫的”之区别; 评贝朗瑞入狱).....	438
1829年4月3日(爱尔兰解放运动; 天主教僧侣的 阴谋诡计).....	440
1829年4月6日(日耳曼民族个人自由思想的利弊) .....	440
1829年4月7日(拿破仑摆布世界象弹钢琴; 他对《少年维特》的重视).....	441
1829年4月10日(劳冉的画达到外在世界与内心 世界的统一; 歌德学画的经验).....	443
1829年4月12日(错误的志向对艺术有弊也有利).....	445
1829年9月1日(灵魂不朽的意义; 英国人在贩卖 黑奴问题上言行不一致).....	446
1829年12月6日(《浮士德》下卷第二幕第一景).....	448

## 1830年

1830年1月3日(《浮士德》上卷的法译本; 回忆伏尔泰的影响).....	451
1830年1月27日(自然科学家须有想象力).....	452
1830年1月31日(歌德的手稿、书法和素描).....	452
同日(谈弥尔顿的《参孙》) .....	453
1830年2月3日(回忆童年的莫扎特) .....	454

同日(歌德讥诮边沁老年时还变成过激派， 说他自己属改良派).....	454
1830年3月14日(谈创作经验；文学革命的利弊； 就贝朗瑞谈政治诗，并为自己普法战争中不写 政治诗辩护).....	456
1830年3月17日(再次反对边沁过激，主张改良； 对英国主教骂《维特》不道德的反击；现实生活比 书本的教育影响更大).....	465
1830年3月21日(“古典的”和“浪漫的”；这个区别 的起源和意义).....	470
1830年8月2日(歌德对法国七月革命很冷淡，而更 关心一次科学辩论；科学上分析法与综合法的对立).....	471
1830年10月20日(歌德同圣西门相反，主张社会 集体幸福应该以个人幸福为前提).....	473

## 1831年

1831年1月17日(评《红与黑》).....	476
1831年2月13日(《浮士德》下卷写作过程；文艺须 显出伟大人格和魄力，近代文艺通病在纤弱).....	476
1831年2月14日(天才的体质基础；天才最早 出现于音乐).....	479
1831年2月17日(作者在不同的发展阶段看事物的 角度不同，须如实反映；《浮士德》下卷的进度和程序 以及与上卷的基本区别).....	480
1831年2月20日(歌德主张在自然科学领域里 排除目的论).....	483

1831年3月2日(Daemon[精灵]的意义).....	485
1831年3月8日(再谈“精灵”).....	486
1831年3月21日(法国青年政治运动; 法国文学 发展与伏尔泰的影响).....	487
1831年3月27日(剧本在顶点前须有介绍情节的 预备阶段).....	489
1831年5月2日(歌德反对文艺为党派服务, 赞扬贝朗瑞的“独立”品格).....	490
1831年5月15日(歌德立遗嘱, 指定爱克曼编辑遗著).....	491
1831年5月25日(歌德对席勒的《华伦斯坦》的协助).....	492
1831年6月6日(《浮士德》下卷脱稿; 歌德说明 借助宗教观念的理由).....	493
1831年6月20日(论传统的语言不足以表达新生 事物和新的思想认识).....	495
1831年6月27日(反对雨果在小说中写丑恶和恐怖).....	497
1831年12月1日(评雨果的多产和粗制滥造).....	498

## 1832年

1832年2月17日(歌德以米拉波和他自己为例, 说明 伟大人物的卓越成就都不是靠天才而是靠群众).....	499
1832年3月11日(歌德对《圣经》和基督教会的批判).....	501
几天以后(歌德谈近代以政治代替了希腊人的命运观; 他竭力反对诗人过问政治).....	508

附录一 爱克曼的自我介绍 .....	511
附录二 第一、二两部的作者原序(摘译) .....	514

附录三 第三部的作者原序(摘译) .....	816
------------------------	-----

译后记 .....	818
-----------	-----

莱 辛

拉 奥 孔





拉 奥 孔

或称

论画与诗的界限

1766

“它们在题材和摹仿方式上都有区别。”

——普鲁塔克\*

兼论《古代艺术史》的若干观点

✦ 普鲁塔克(Plutarch)，公元一世纪希腊历史家，《希腊罗马英雄传》的作者。  
引文的原文是希腊文。

## 前 言

第一个对画和诗进行比较的人是一个具有精微感觉的人，他感觉到这两种艺术对他所发生的效果是相同的。他认识到这两种艺术都向我们把不在目前的的东西表现为就象在目前的，把外形表现为现实；它们都产生逼真的幻觉<sup>①</sup>，而这两种逼真的幻觉都是令人愉快的。

另外一个人要设法深入窥探这种快感的内在本质，发见到在画和诗里，这种快感都来自同一个源泉。美这个概念本来是先从有形体的对象得来的，却具有一些普遍的规律，而这些规律可以运用到许多不同的东西上去，可以运用到形状上去，也可以运用到行为和思想上去。

第三个人就这些规律的价值和运用进行思考，发见其中某些规律更多地统辖着画，而另一些规律却更多地统辖着诗；在后一种情况之下，诗可以提供事例来说明画，而在前一种情况之下，画也可以提供事例来说明诗。

第一个人是艺术爱好者，第二个人是哲学家，第三个人则是艺术批评家。

---

<sup>①</sup> 原文是Täuschung，作者把序文自译为法文时用的是Illusion，照字面译只是“幻觉”，但在文艺理论著作里一般指“逼真的幻觉”。

头两个人都不容易错误地运用他们的感觉或论断，至于艺术批评家的情况却不同，他的话有多大价值，全要看它运用到个别具体事例上去是否恰当，而一般说来，耍小聪明的艺术批评家有五十个，而具有真知灼见的艺术批评家却只有一个，所以如果每次把论断运用到个别具体事例上去时，都很小心谨慎，对画和诗都一样公平，那简直就是一种奇迹。

假如亚帕列斯和普罗托格涅斯在他们的已经失传的论画的著作里，<sup>①</sup>曾经运用原已奠定的诗的规律去证实和阐明画的规律，我们就应深信，他们在这样做的时候，会表现出我们在亚理斯多德，西塞罗，贺拉斯和昆惕林诸人<sup>②</sup>在运用绘画的原则和经验于论修词术和诗艺的著作中所看到的那种节制和谨严。没有太过，也没有不及，这是古人的特长。

但是我们近代人在许多方面都自信远比古人优越，因为我们把古人的羊肠小径改成了康庄大道，尽管这些较直捷也较平稳的康庄大道穿到荒野里去时，终于又要变成小径。

希腊的伏尔泰有一句很漂亮的对比语，说画是一种无声的诗，而诗则是一种有声的画。这句话并不见于哪一本教科书里。它是一种突如其来的奇想，象西摩尼德斯<sup>③</sup>所说过的许多话那样，其中所含的真实的道理是那样明显，以至容易使人忽视其中所含的不明确的和错误的东西。

古人对这方面却没有忽视。他们把西摩尼德斯的话看作只适

---

① 亚帕列斯(Apelles)和普罗托格涅斯(Protopogenes)都是公元前四世纪希腊名画家，传说二人各有论画著作，都已失传。

② 亚理斯多德著有《诗学》和《修词学》，西塞罗(Cicero, 公元前106—43)著有《论修词术》，贺拉斯(Horace, 公元前65—8)著有《诗艺》，昆惕林(Quintilianus, 公元一世纪)著有《演说术》。

③ 西摩尼德斯(Simonides, 公元前556—469)，希腊抒情诗人，擅长隽语，有“希腊的伏尔泰”之称。上文诗画对比两句话就是他说的。

用于画和诗这两种艺术的效果，同时却不忘记指出：尽管在效果上有这种完全的类似，画和诗无论是从摹仿的对象来看，还是从摹仿的方式来看，却都有区别。

但是最近的艺术批评家们却认为这种区别仿佛不存在，从上述诗与画的一致性出发，作出一些世间最粗疏的结论来。他们时而把诗塞到画的窄狭范围里，时而又让画占有诗的全部广大领域。在这两种艺术之中，凡是对于某一种是正确的东西就被假定为对另一种也是正确的；凡是在这一种里令人愉快或令人不愉快的东西，在另一种里也就必然是令人愉快或令人不愉快的。满脑子都是这种思想，他们于是以最坚定的口吻下一些最浅陋的判断，在评判本来无瑕可指的诗人作品和画家作品的时候，只要看到诗和画不一致，就把它说成是一种毛病，至于究竟把这种毛病归到诗还是归到画上面去，那就要看他们所偏爱的是画还是诗了。

这种虚伪的批评对于把艺术专家们引入迷途，确实要负一部分责任。它在诗里导致追求描绘的狂热，在画里导致追求寓意的狂热；人们想把诗变成一种有声的画，而对于诗能画些什么和应该画些什么，却没有真正的认识；同时又想把画变成一种无声的诗，而不考虑画在多大程度上能表现一般性的概念而不至于离开画本身的任务，变成一种随意任性的书写方式。

这篇论文的目的就在于反对这种错误的趣味和这些没有根据的论断。

这篇论文是随着我的阅读的次序而写下的一些偶然感想，而不是从一般性的原则出发，通过系统的发展而写成的。它与其说是一部书，不如说是为着准备写一部书而进行的资料搜集。

不过我仍然这样奉承自己说，尽管如此，这篇论文还不至于完全遭到轻视。我们德国人一般并不缺乏系统著作。从几条假定

的定义出发，顺着最井井有条的次第，随心所欲地推演出结论来，干这种勾当，我们德国人比起世界上任何一个其它民族都更在行。

鲍姆嘉通承认他的《美学》里大部分例证都要归功于格斯纳的词典<sup>①</sup>。我的推论如果设有鲍姆嘉通的那样严密，我的例证却较多地来自原来的作品。

因为我的出发点仿佛是拉奥孔<sup>②</sup>，而且后来又经常回到拉奥孔，所以我就把拉奥孔作为标题。此外还对古代艺术史里的一些问题说了一些简短的节外生枝的话，不免离开我原来的意图，这些题外话之所以摆在这里，是因为我想不到另外有更合式的地方去摆。

我还得提醒读者，我用“画”这个词来指一般的造形艺术，我也无须否认，我用“诗”这个词也多少考虑到其它艺术，只要它们的摹仿是承续性的。<sup>③</sup>

---

① 鲍姆嘉通(Baumgarten, 1714—1762)，德国哲学家，他第一个用“爱斯特偶卡”(Aesthetica)命名美学，著有《美学》两卷。格斯纳(J.M.Gesner, 1691—1760)，德国研究希腊罗马古典的学者，著有古典词典。

② 拉奥孔是一座著名的雕像群，原藏在罗马皇帝提图斯的皇宫里(据公元前一世纪罗马考古学者普里琉斯的《自然史》的记载，参看本书第二十六章)。这座雕像群长久埋没在罗马废墟里，一直到1506年才由一位意大利人佛列底斯(Felix de Fredis)在挖葡萄园(即在提图斯皇宫旧址)时把它发掘出来，献给教皇朱理乌斯二世。原迹中拉奥孔的右手膀已残缺，教皇曾请当时大艺术家米开朗基罗修补。米开朗基罗没有完成这项工作，但据留传下来的素描稿来看，他认为拉奥孔的右手膀是向头部举起而且触及头后勺的。现在藏在梵蒂冈宫的修补品是由蒙托索理(Montorsoli)和考提勒(Cortile)两人陆续完成的，拉奥孔的右手膀似乎举得过高。

③ 莱辛在这部著作里常用“艺术”专指造形艺术，特别指绘画，用“诗”指一般文学。

## 第一章 为什么拉奥孔在雕刻里不哀号，而在诗里却哀号<sup>①</sup>？

温克尔曼先生<sup>②</sup>认为希腊绘画雕刻杰作的优异的特征一般在于无论在姿势上还是在表情上，它们都显出一种高贵的单纯和静穆的伟大。他说，“正如大海的深处经常是静止的，不管海面上波涛多么汹涌，希腊人所造的形体在表情上也都显出在一切激情之下他们仍表现出一种伟大而沉静的心灵。

“这种心灵在拉奥孔的面容上，而且不仅是在面容上描绘出来了，尽管他在忍受最激烈的痛苦。全身上每一条筋肉都现出痛感，人们用不着看他的面孔或其他部分，只消看一看那痛得抽搐的腹部，就会感觉到自己也在亲领身受到这种痛感。但是这种痛感并没有在面容和全身姿势上表现成痛得要发狂的样子。他并不

---

① 标题里的“雕刻”指拉奥孔雕像群，“诗”指维吉尔的史诗《伊尼特》中描写拉奥孔父子被毒蛇咬死的部分。下仿此。

② 温克尔曼（Winckelmann，1717—1768），德国启蒙运动的领袖之一。他的《论希腊绘画和雕刻作品的事仿》（1755）和《古代造型艺术史》（一般简称《古代艺术史》）（1764）等著作在近代西方开创了研究古典文艺的风气，影响甚大。他认为古典艺术的理想是“高贵的单纯，静穆的伟大”。莱辛是在他的影响之下写成《拉奥孔》的，主旨在反对把温克尔曼的艺术理想应用到诗或文学的领域。下面的，引文见《论希腊绘画和雕刻作品的事仿》。



象在维吉尔的诗里<sup>①</sup>那样发出惨痛的哀号，张开大口来哀号在这里是在所不许的。他所发出的毋宁是一种节制住的焦急的叹息，象莎多勒特<sup>②</sup>所描绘的那样，身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量，以同等的强度均衡地表现在雕像的全部结构上。拉奥孔忍受着痛苦，但是他象菲罗克忒忒斯那样忍受痛苦<sup>③</sup>；他的困苦打动了我们的灵魂深处；但是我们愿望自己也能象这位伟大人物一样忍受困苦。

“这种伟大心灵的表情远远超出了优美自然所产生的形状。塑造这雕像的艺术家必定首先亲自感受到这种精神力量，然后才把它铭刻在大理石上。希腊有些人一身而兼具艺术家和哲学家的两重本领，不仅麦屈罗多<sup>④</sup>是如此。智慧伸出援助的手给艺术，灌注给艺术形象的不只是寻常的灵魂。……”

这里的基本论点是：拉奥孔面部所表现的苦痛并不如人们根据这苦痛的强度所应期待的表情那么激烈。这个论点是完全正确的。另一个论点也是无可非议的：在上述这一点上，一个只有一

---

① 维吉尔(Virgil, 公元前70—19), 罗马大诗人, 主要作品是《伊尼特》(Aeneid)史诗, 其中描写了拉奥孔和他的两个儿子被巨蛇缠死的故事, 见附录三。

② 莎多勒特(Sadolet, 1477—1547), 教皇列奥十世的秘书, 写过一首关于拉奥孔雕像群的诗, 本书第六章引了一段, 可参看。

③ 菲罗克忒忒斯(Philoctetes)是希腊大悲剧家索福克勒斯(Sophocles)的悲剧《菲罗克忒忒斯》中的主角。他是神箭手, 参加了希腊远征特洛伊的大军, 途中被毒蛇咬伤, 生恶疮, 痛苦哀号, 被希腊大军抛弃到一个荒岛上。他在岛上过了九年疾病孤苦的生活。据预言, 特洛伊城只有靠他的神箭才能攻下。他因忿恨, 不肯把箭交出。到战争快结束时, 希腊人派尤利西斯和尼阿托雷密去说服了他, 他才前去参战, 用箭射杀偷走海伦后的帕里斯, 特洛伊城才被攻下。从启蒙运动以后, 这部悲剧一直为西方文艺理论家所特别重视。狄德罗、温克尔曼、莱辛、赫尔德、歌德、席勒、施莱格尔、黑格尔等人讨论古典诗时都常举这部悲剧为例, 正如他们谈古典艺术时都常举拉奥孔雕像群为例一样。

④ 麦屈罗多(Metrodor), 公元前二世纪希腊哲学家, 兼长绘画。

知半解的鉴赏家会认为艺术家<sup>①</sup>抵不上自然，没有能充分表达出那种苦痛的真正激烈情绪；但是我说，正是在这一点上，艺术家的智慧才显得特别突出。

不过我对温克尔曼先生的这番明智的话所根据的理由，以及他根据这个理由所推演出来的普遍规律，却不能同意。

我得承认，温克尔曼先生令我惊讶的首先是他在偶然提到维吉尔时所表现的不满，其次是他就拉奥孔和菲罗克忒忒斯所作的比较。我打算就从后一点谈起，把我的思想顺次写下，想到哪里就写到哪里。

“拉奥孔象索福克勒斯所写的菲罗克忒忒斯那样忍受痛苦。”菲罗克忒忒斯究竟怎样忍受痛苦呢？说来很奇怪，他的痛苦在我们心上所产生的印象却迥然不同。——他由痛苦而发出的哀怨声，号喊声和粗野的咒骂声响彻了希腊军营，搅乱了一切祭祀和宗教典礼，以致人们把他抛弃在那个荒岛上。这些悲观绝望和哀伤的声音由诗人摹仿过来，也响彻了整个剧场。——人们发见到这部戏的第三幕比起其余各幕显得特别短。批评家们说<sup>②</sup>，从此可见，一部戏里各幕长短不齐，对古代人来说，是无足轻重的。我也是这样想，但是我宁愿援用另一个例证，作为我对这一问题的看法的根据。这第三幕所由组成的那些哀痛的号喊，呻吟，中途插进来的“哎哟，咳咳”，以及整行的悲痛的呼声所用的顿挫和拖长，和连续地说话时所需要用的不同，所以演这第三幕所花的时间会和演其它各幕所花的时间差不多一样长。读者从书本上所看到的，比起观众从演员口里所听到的要短得多。

① 诗和画都是艺术。本书中拿诗人和画家对举时只把画家称为艺术家，而所谓画又包括雕刻和其它造形艺术。

② 见布鲁摩瓦的《希腊戏剧》卷二，第89页。——布鲁摩瓦(P. Brumoy, 1688—1840)，法国学者，以本书知名。

号喊是身体苦痛的自然表情，荷马所写的负伤的战士往往是在号喊中倒到地上的。女爱神维纳斯只擦破了一点皮也大声地叫起来<sup>①</sup>，这不是显示这位欢乐女神的娇弱，而是让遭受痛苦的自然(本性)有发泄的权利。就连铁一般的战神在被狄俄墨得斯的矛头刺疼时，也号喊得顶可怕，仿佛有一万个狂怒的战士同时在号喊一样，惹得双方军队都胆战心惊起来。<sup>②</sup>

尽管荷马在其它方面把他的英雄们描写得远远超出一般人性之上，但每逢涉及痛苦和屈辱的情感时，每逢要用号喊、哭泣或咒骂来表现这种情感时，荷马的英雄们却总是忠实于一般人性的。在行动上他们是超凡的人，在情感上他们是真正的人。

我知道，我们近代欧洲人比起古代人有较文明的教养和较强的理智，较善于控制我们的口和眼。于今礼貌和尊严不容许人们号喊和哭泣。古代粗野的原始人的在行动上所表现的那种勇敢到了我们近代人身上却只能表现在被动(忍受)上。就连我们自己的祖先，尽管也是些野蛮人，在忍受上所表现的勇敢比在行动上所表现的勇敢也还是更伟大。我们北方民族的古代英雄的英勇特征在于压抑一切痛感，面对死神的袭击毫不畏缩，被毒蛇咬伤了就带着笑容死去，既不为自己的罪过也不为挚友的丧亡而表示哀伤。巴尔纳托柯<sup>③</sup>给他的约姆斯堡的人民定下一条法律，对一切都不许畏惧，永远不准说“畏惧”这个字眼。

希腊人却不如此。他既动情感，也感受到畏惧，而且要让他的痛苦和哀伤表现出来。他并不以人类弱点为耻，只是不让这些

---

① 见《伊利亚特》卷五，第343行。

② 见《伊利亚特》卷五，第359行。

③ 巴尔纳托柯(Palnatoko)，丹麦《约姆斯堡传奇》中的英雄，约姆斯堡城的建立者。

弱点防止他走向光荣，或是阻碍他尽他的职责。凡是对野蛮人来说，是出于粗野本性或顽强习惯的，对于他来说，却是根据原则的。在他身上英勇气概就象隐藏在燧石里面的火花，只要还没有受到外力抨击时，它就静静地安睡着，燧石仍然保持着它原来的光亮和寒冷。在野蛮人身上这种英勇气概就是一团熊熊烈火，不断地呼呼地燃烧着，把每一种其它善良品质都烧光或至少烧焦。例如荷马写特洛伊人上战场总是狂呼狂叫，希腊人上战场却是鸦封雀静的。评论家们说得很对，诗人的用意是要把特洛伊人写成野蛮人，把希腊人写成文明人。我觉得很奇怪，评论家们却没有注意到另一段诗里也有和这一段很类似的足见特征的对比<sup>①</sup>。那就是在交战双方订了休战协议之后。双方在忙于焚化死亡者的尸体时，都不是没有流下热泪……但是普里安下令禁止特洛伊人号哭。据达西耶夫人的看法，普里安之所以禁止号哭，是因为他担心这会削弱士气，到第二天再上战场，勇气就会大减<sup>②</sup>。这话说得对，但是我还要问：为什么普里安要担心到这一点呢？为什么阿伽门农<sup>③</sup>却没有向希腊人下同样的禁令呢？诗人在这里有一个更深刻的用意。他要让我们知道，文明的希腊人尽管号哭，还是可以勇敢；而未开化的特洛伊人要勇敢，就不得不先把人的一切情感都扼制住。荷马还在另一段诗里让足智多谋的涅斯托的聪明的儿子说出这样一句话：“我看不出痛苦有什么坏处。”<sup>④</sup>

值得注意的是在从古代留传下来的为数甚少的悲剧之中，有

---

① 见《伊利亚特》卷七，第421行。

② 达西耶夫人(Dacier, 1651—1720)，法国研究古典文学的学者，翻译过荷马史诗。普里安(Priam)，特洛伊国王，参看136页注②。

③ 阿伽门农(Agamemnon)，希腊大军的统帅。

④ 见《奥德赛》卷四，第195行。涅斯托(Nestor)，《伊利亚特》中的老谋士。

两部所写的身体痛苦在主角所遭受的苦难之中不能算是极小的组成部分，这就是《菲罗克忒忒斯》和《临死的海格立斯》<sup>①</sup>。索福克勒斯描绘海格立斯，和描绘菲罗克忒忒斯一样，把他的呻吟，号喊和痛苦也描绘出来了。多谢我们的文雅的邻人，那些礼貌大师们，<sup>②</sup>哭泣的菲罗克忒忒斯和哀号的海格立斯在戏台上已变成极端可笑，最不可忍耐的人物了。他们的近代诗人之中固然也有一位试图写菲罗克忒忒斯，<sup>③</sup>但是他敢描绘出菲罗克忒忒斯的真实面貌吗？

在索福克勒斯的失传的剧本之中，居然还有一部《拉奥孔》。如果命运让这部剧本也留传给我们，那是多么大的一件幸事！从一些古代语法家的轻描淡写地提到这部剧本的话来看，我们无从断定诗人是怎样处理这个题材的。但是我坚信，他没有把拉奥孔描写成比菲罗克忒忒斯和海格立斯更象一位斯多葛派哲学家。<sup>④</sup>斯多葛派的一切都缺乏戏剧性，我们的同情总是和有关对象所表现的苦痛成正比例的。如果人们看到主角凭伟大的心灵来忍受他的苦难，这种伟大的心灵固然会引起我们的羡慕，但是羡慕只是一种冷淡的情感，其中所含的被动式的惊奇会把每一种其它较热烈的情绪和较明确的意象都排斥掉。

现在我来提出我的推论。如果身体上苦痛的感觉所产生的哀号，特别是按照古希腊人的思想方式来看，确实是和伟大的心灵可以相容的，那么，要表现出这种伟大心灵的要求就不能成为艺

---

① 海格立斯(Herkules)，希腊的大力神。《临死的海格立斯》即《特刺喀斯少女》。索福克勒斯在这部悲剧里写了海格立斯的死亡。

② 指法国人，莱辛对法国新古典主义的文艺趣味极端鄙视。

③ 指当时一位法国作家夏多布伦(Châteaubrun)，他写过关于菲罗克忒忒斯的悲剧，把原来的情节改变了很多。

④ 希腊斯多葛派哲学家提倡苦行禁欲，压抑情感。莱辛很厌恶斯多葛派的禁欲主义。



术家在雕刻中不肯摹仿这种哀号的理由；我们就须另找理由，来说明为什么诗人要有意识地把这种哀号表现出来，而艺术家在这里却不肯走他的敌手，诗人，所走的道路。①

---

① 本章论述古代伟大的英雄并不抑制自然情感的流露，诗人也描绘痛苦哀号，只是画家避免这种描绘。

## 第二章 美就是古代艺术家的法律； 他们在表现痛苦中避免丑

据说造形艺术方面最早的尝试是由爱情鼓动起来的。① 不管这是传说还是历史，有一点却是确实的：爱情曾经孳孳不辍地指引古代艺术家的手腕。因为绘画作为在平面上摹仿物体的艺术，现在所运用的题材虽然无限宽广，而明智的希腊人却把它局限在远较窄狭的范围里，使它只摹仿美的物体。希腊艺术家所描绘的只限于美，而且就连寻常的美，较低级的美，也只是一种偶尔一用的题材，一种练习或消遣。在他的作品里引人入胜的东西必须是题材本身的完美。他伟大，所以不屑于要求观众仅仅满足于妙肖原物或精妙技巧所产生的那种空洞而冷淡的快感，在他的艺术里他所最热爱和尊重的莫过于艺术的最终目的。②

一位古代写隽语的诗人③ 提到一个奇丑不堪的人时，说过这

---

① 据罗马学者普里琉斯(Plinius, 公元23—79)在《自然史》卷三十五记载，古代科任托斯邦的陶器匠人底布塔得斯有一个女儿爱上一位青年。这位青年将远行，她在灯下把他的形影画出，以便留为纪念，她父亲把这画像移到一个瓦瓶坯上，放在窑里烧成。据说这是画艺的开始。

② 希腊人认为，艺术的最终目的即美。

③ 指安提阿库斯(Antiochus)，公元前一世纪希腊诗人和学者。

样的话：“既然没有人愿意看你，谁愿意来画你呢？”许多比较近代的艺术家们却要說，“不管你是多么奇形怪状，我还是要画你。人们固然不愿意看你，他们却仍然会愿意看我的画；这并不是因为画的是你，而是因为这画是我的艺术才能的一种凭证，居然能把你这样的怪物摹仿得那么惟妙惟肖。”

这种大肆夸耀没有被题材内容价值所提高的空洞技巧的倾向是很自然的，连希腊人也当然在所不免，他们也还是有他们的泡宋和庇越库斯。<sup>①</sup>不过希腊人尽管也有这一类画家，却严格地给他们以应得的公平待遇。泡宋永远停留在寻常自然美的水平之下，他的低级趣味使他最爱描绘人的形体中畸形和丑陋的东西，所以他过着穷困潦倒的生活。庇越库斯象一个荷兰画家那样勤勉，专画理发铺，肮脏的工作坊，驴子和蔬菜，好象这类事物在自然中是非常引人入胜的而且是非常希罕的，所以他得到一个“污秽画家”的诨号，尽管当时富豪们用重量相等的黄金去买他的作品，想用这种虚幻的价值来弥补作品本身的毫无价值。

连政府本身也不认为强迫艺术家谨守他的正当范围是多管闲事，毫无价值。例如忒拜国的法律就是人所熟知的，它命令艺术家摹仿事物要比原来的更美，不能比原来的更丑，违令者就要受到惩处。这条法律并不是针对手艺拙劣者的，如过去人们（包括尤尼乌斯<sup>②</sup>在内）通常所解释的。它所要惩罚的是希腊的“格粹”<sup>③</sup>，是借夸大原物的丑陋的部分来达到形似的那种无价值的勾当，简

---

① 泡宋(Pauson)，公元前五世纪雅典画家。亚理斯多德在《诗学》第二章里提到过他描绘人物低于现实中本来的样子。庇越库斯(Piraecus)，希腊画家，年代不详，他专爱描绘下层生活。从莱辛鄙视这类画家来看，他还没有完全摆脱新古典主义的文艺趣味。

② 尤尼乌斯(Junius)，十七世纪德国学者，著有《古代绘画》一书。

③ “格粹”(Ghezzi, 1674—1755)本是意大利漫画家，意大利人用他的名字称一般漫画。



单地说，是讽刺性的漫画。

就连赫腊诺第肯<sup>①</sup>的法律也是从美的精神出发的。每个奥林匹克竞赛的胜利者都有立一座雕像的荣誉；但只有接连获胜三次的胜利者才能立一座写真的雕像。用意是不让有太多的平庸的写真像列在艺术作品之中；因为写真像尽管也可以有一个理想，这理想毕竟须服从逼真原身的要求；它是某一个人的理想，而不是一般人的理想。<sup>②</sup>

我们听说在古人中间，连艺术也要受民法约制，不免要发笑。但是我们发笑，不一定总是对的。法律不应该向科学擅施强制，这是无可辩驳的，因为科学的目的在真理。真理对心灵是必要的，如果对这种基本要求的满足施加尽管是最微的强制，那就会是暴政。但是艺术的目的却在娱乐，而娱乐是可有可无的。所以立法者就应该有权决定，哪一种娱乐以及每一种娱乐在怎样的范围内是可以允许的。

特别是造形艺术，除掉它们能对民族性格发生不可避免的影响之外，还可以产生一种效果，是必须由法律严格监视的。美的人物产生美的雕像，而美的雕像也可以反转过来影响美的人物，国家有美的人物，要感谢的就是美的雕像。我们近代人却认为母亲的温柔的想象力仿佛只能表现为牛鬼蛇神。<sup>③</sup>

从这个观点来看，我相信人们一听到就斥为妄诞的一些古老的故事之中，毕竟含有某种真实的因素。例如亚理斯托麦尼斯，

① 赫腊诺第肯(Hellandiken)是希腊奥林匹克运动会裁判人。

② 原文把“雕像”(Statue)和“写真的雕像”(Ikonische Statue)区别开来，前者侧重理想化，后者侧重写真。为胜利者立写真的雕像是一种较大的荣誉，莱辛认为这是为了要减少平庸的逼真像。

③ 意谓母亲多看美的雕像就可产生美的子女。近代人仿佛以为产生伟大人物的母亲都曾梦与怪物(特别是龙蛇)相交，其实这些怪物在她们的想象中代表在神像中所看到的神，即仍来自美的形象。

亚里斯托德牟斯，亚历山大大帝，什庇阿，奥古斯都和格洛鲁斯这些伟人的母亲在怀孕时都曾梦与蛇交。<sup>①</sup>蛇原是神的象征，酒神巴克科斯，日神阿波罗，交通神墨丘利以及大力神海格立斯的雕像和画像上面很少没有一条蛇。结过婚的女人在白天里饱看了神像，夜间在朦胧的梦中就回想起蛇的形象。这样我就挽救(证实)了这种梦，抛弃了儿子们由于骄傲和幸臣们由于谄媚无耻对梦所作的解释。因为总要有个理由来说明梦中奸淫的幻象为什么总是一条蛇。

话说出题外了。我要建立的论点只是：在古希腊人来看，美是造形艺术的最高法律。

这个论点既然建立了，必然的结论就是：凡是为造形艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就须让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。

现在我要来谈一下表情。有一些激情和激情的深浅程度如果表现在面孔上，就要通过对原形进行极丑陋的歪曲，使整个身体处在一种非常激动的姿态，因而失去原来平静状态中所有的那些美的线条。所以古代艺术家对于这种激情或是完全避免，或是冲淡到多少还可以现出一定程度的美。

狂怒和绝望从来不曾古代艺术家的作品里造成瑕疵。我敢说，他们从来不曾描绘过表现狂怒的复仇女神。

他们把忿怒冲淡到严峻。对于诗人是一位发出雷电的忿怒的

---

① 亚里斯托麦尼斯(Aristomenes)和亚里斯托德牟斯(Aristodamus)都是希腊传说中反抗斯巴达压迫的麦色尼亚的民族英雄；什庇阿(Scipio)，罗马政治家，征服非洲的名将；奥古都斯(Augustus)，第一任罗马皇帝；格洛鲁斯(Galerius)，东罗马皇帝。

尤皮特<sup>①</sup>；对于艺术家却只是一位严峻的尤皮特。

哀伤则冲淡为愁惨。如果不能冲淡，如果哀伤对于人物有所贬损和歪曲，在这种情况下，提曼特斯是怎样办的呢？他的《伊菲革涅亚的牺牲》那幅画是人所熟知的。<sup>②</sup>在这幅画里，他把在场的人都恰如其分地描绘得显出不同程度的哀悼的神情，牺牲者的父亲理应表现出最高度的沉痛，而画家却把他的面孔遮盖起来。关于这一点，过去人们说过许多很动听的话。有人说，画家在画出许多人的愁容之后已经精疲力竭了，想不出怎样把父亲画得更沉痛。另外又有人说，画家这样办，就显示出父亲在当时情况之下的痛苦是艺术所无法表现的。依我看来，原因既不在于艺术家的无能，也不在于艺术的无能。激情的程度加强，相应的面部变化特征也就随之加强；最高度的激情就会有最明确的面部变化特征，这是艺术家最容易表达出来的。但是提曼特斯懂得文艺女神对他那门艺术所界定的范围。他懂得阿伽门农作为父亲在当时所应有的哀伤要通过歪曲原形才表现得出来，而歪曲原形在任何时候都是丑的。他在表情上做到什么地步，要以表情能和美与尊严结合到什么程度为准。如果他肯冲淡哀伤，他就可以避开丑；但是在他的插图中，这两条路都是行不通的，除掉把它遮盖起来，他还有什么旁的办法呢？凡是他不应该画出来的，他就留给观众去想象。一句话，这种遮盖是艺术家供奉给美的牺牲。它是一种典范，所显示的不是怎样才能使表情越出艺术的范围，而是怎样才能使表情服从艺术的首要规律，即美的规律。

---

① 尤皮特(Jupiter)，雷神，也是最高的神。这是罗马人的称法，希腊人管他叫宙斯((Zeus)。

② 提曼特斯(Timanthos)，公元前五、四世纪之交希腊名画家。《伊菲革涅亚的牺牲》画的是希腊主将阿伽门农逼神后牺牲自己的女儿去祈求顺风的故事。从这些事例可以看出，莱辛在绘画中还是赞成温克尔曼的静穆理想。

如果把这个道理应用到拉奥孔，我所寻求的理由就很明显了，雕刻家要在既定的身体苦痛的情况之下表现出最高度的美。身体苦痛的情况之下的激烈的形体扭曲和最高度的美是不相容的。所以他不得不把身体苦痛冲淡，把哀号化为轻微的叹息。这并非因为哀号就显出心灵不高贵，而是因为哀号会使面孔扭曲，令人恶心。人们不妨试想象一下拉奥孔的口张得很大，然后再下判断。让他号啕大哭来看看！拉奥孔的形象本来是令人怜悯的，因为他同时表现出美和苦痛，照设想的办法，它就会变成一种惹人嫌厌的丑的形象了，人们就会掩目而过，因为那副痛苦的样子会引起反感，而没有让遭受痛苦的主角的美表现出来，把这种反感转化为甜美的怜悯。

只就张开大口这一点来说，除掉面孔其它部分会因此现出令人不愉快的激烈的扭曲以外，它在画里还会成为一个大黑点，在雕刻里就会成为一个大窟窿，这就会产生最坏的效果。蒙特浮铿<sup>①</sup>把一座张开大口长着胡须的老人头像鉴定为尤皮特颁发预言的雕像，足见他的鉴赏力不很高明。难道一位神在预示未来时也非张开大口不可吗？他的口腔轮廓如果显得比较好看些，难道他的预言就会引起猜疑吗？我也不相信瓦洛鲁斯<sup>②</sup>的话，他说，在假想是提曼特斯所作的那幅画里，埃阿斯<sup>③</sup>在哀号。但是连在艺术已经衰颓的时代，比提曼特斯差得远的艺术家们也从来没有让最粗鲁的野蛮人，在征服者的刀锋之下，在死的恐怖面前，张开大口来哀号过。

---

① 蒙特浮铿(Montfaucon, 1655—1741)，法国考古学者，古文字学家，著有《古希腊文字》一书。

② 瓦洛鲁斯(Valerius)，公元一世纪罗马历史家。

③ 埃阿斯(Ajax)，荷马史诗中的希腊勇将。

这种把极端的身体苦痛冲淡为一种较轻微的情感的办法在一些古代艺术作品里确实是显而易见的。出于一位不知名的雕刻家之手的因穿着上了毒药的衣裳而感到苦痛的海格立斯雕像，就不象索福克勒斯所写的海格立斯那样号啕大叫，使得罗克理斯的山崖和幽博亚的海岬都发出回声。画里的海格立斯与其说是狂暴的，毋宁说是愁惨的。毕达哥拉斯·里昂提弩斯<sup>①</sup>所雕的菲罗克忒忒斯显得把他的痛苦传达到观众心里，但是如果有了些微的暴戾的痕迹，这种效果就会遭到破坏。人们也许要问：我根据什么来断定这位雕刻家曾经作过一座菲罗克忒忒斯的雕像呢？我根据的是普里琉斯的一段话，这段话本来无须待我来校正，它的文字颠倒错乱是很明显的。<sup>②</sup>

---

① 里昂提弩斯(Leontinus)，公元前五世纪希腊雕刻家。

② 普里琉斯只提到里昂提弩斯，并没有说他画过菲罗克忒忒斯。莱辛因原文中有“烂疮”一词，就认为指的是菲罗克忒忒斯，纯是臆测。本章对雕刻不描绘哀号的问题作了解答：描绘哀号就会显得丑。从此他得出了在绘画里美比表情更重要的结论。



### 第三章 造形艺术家为什么要避免 描绘激情顶点的顷刻？

但是上文已经提到，艺术在近代占领了远较宽广的领域。人们说，艺术摹仿要扩充到全部可以眼见的自然界，其中美只是很小的一部分。真实与表情应该是艺术的首要的法律，自然本身既然经常要为更高的目的而牺牲美，艺术家也就应该使美隶属于他的一般意图，不能超过真实与表情所允许的限度去追求美。如果通过真实与表情，能把自然中最丑的东西转化为一种艺术美，那就够了。

不管这种看法有没有价值，我们姑且假定它还没有被驳倒，且考虑一下其它一些与此无关的问题，例如艺术家为什么仍然要在表情中有节制，不选取情节发展中的顶点？

我相信，艺术由于材料<sup>①</sup>的限制，只能把它的全部摹仿局限于某一顷刻，这个事实也会引起上文所提到的那种考虑。

既然在永远变化的自然中，艺术家只能选用某一顷刻，特别是画家还只能从某一角度来运用这一顷刻，既然艺术家的作品之

---

<sup>①</sup> 指摹仿媒介。

所以被创造出来，并不是让人一看了事，还要让人玩索，而且长期地反复玩索；那么，我们就可以有把握地说，选择上述某一顷刻以及观察它的某一个角度，就要看它能否产生最大效果了。最能产生效果的只能是可以让想象自由活动的那一顷刻了。我们愈看下去，就一定在它里面愈能想出更多的东西来。我们在它里面愈能想出更多的东西来，也就一定愈相信自己看到了这些东西。在一种激情的整个过程里，最不能显出这种好处的莫过于它的顶点。到了顶点就到了止境，眼睛就不能朝更远的地方去看，想象就被捆住了翅膀，因为想象跳不出感官印象，就只能在这个印象下面设想一些较软弱的形象，对于这些形象，表情已达到了看得见的极限，这就给想象划了界限，使它不能向上超越一步。所以拉奥孔在叹息时，想象就听得见他哀号；但是当他哀号时，想象就不能往上面升一步，也不能往下面降一步，如果上升或下降，所看到的拉奥孔就会处在一种比较平凡的因而是比较乏味的状态了。想象就只会听到他在呻吟，或是看到他已经死去了。

还不仅如此。通过艺术，上述那一顷刻得到一种常住不变的持续性，所以凡是会让人想到只是一纵即逝的东西就不应在那一顷刻中表现出来。凡是我们认为按其本质只是忽来忽逝的，只能在某一顷刻中暂时存在的现象，无论它是可喜的还是可怕的，由于艺术给了它一种永久性，就会获得一种违反自然的形状，以至于愈反复地看下去，印象也就愈弱，终于使人对那整个对象感到恶心或是毛骨悚然。拉美特利<sup>①</sup>曾把自己作为德谟克利特第二画过像而且刻下来，只在我们第一次看到这画像时，才看出他在笑。等到看

---

① 拉美特利 (La Mettrie)，十八世纪法国唯物主义思想家，《人是机器》的作者，自比希腊哲学家德谟克利特，叫人把自己画成一位“嬉笑的哲学家”，制成版画。



到的次数多了，我们就会觉得他已由哲学家变成小丑，他的笑已经变成狞笑了。哀号也是如此。逼人哀号的那种激烈的痛苦过不了多久就要消失，否则就要断送受苦痛者的性命。纵然一位最有忍耐的最坚定的人也不免哀号，他却不能一直哀号下去。正是在艺术具体摹仿里，哀号一直不停止的假象使得他的哀号现出一种女性的脆弱和稚气的缺乏忍耐。这种毛病至少是拉奥孔的雕刻家们所要避免的，纵使哀号不至损害美，纵使他们的艺术可以离开美而表现苦痛。

在古代画家之中，提摩马科斯<sup>①</sup>好象最爱选择最激烈的情绪作为画题。他的发狂的埃阿斯和杀亲生儿女的美狄亚都是名画。不过从描写这些画的记载来看，他显然很懂得选取哪一点才可使观众不是看到而是想象到顶点，也懂得哪一种现象才不是必然令人想到它是暂时存在，一纵即逝，一经艺术固定下来，予以持久性，就会使人感到不愉快的，并且懂得怎样把这两点道理结合在一起。他画美狄亚，并不选择她杀亲生儿女那一顷刻，而是选杀害前不久，她还在母爱与妒忌相冲突的时候。我们可以预见到这冲突的结果。我们预先战栗起来，想到不久就会只看到美狄亚的狠毒的一面，我们就可以想象到很远，比起画家如果选取杀儿女那一恐怖的顷刻时所能显示出来的一切要远得多。正是因为这个缘故，我们对美狄亚在画中所表现的那种长久迟疑不决的神情并不起反感，我们心里毋宁盼望在自然中情形也就这样维持下去，两种激情的斗争最好是没有结局，或是至少是维持到时间和反省会把她

---

① 提摩马科斯(Timomachus)，公元前三世纪左右希腊名画家。他有一幅画表现，美狄亚(Medea)当丈夫伊阿宋(Jason)抛弃她而另娶时，大为忿恨，把自己的儿女杀掉。另一幅画表现，埃阿斯和尤利西斯争阿喀琉斯死后所遗下的盔甲，希腊将领们判给尤利西斯，埃阿斯就气疯了，夜间要去杀那些希腊将领，但杀的是一群牛羊，他清醒过来之后，很羞愧，想自杀。

的狂怒削弱下去，让母爱终于得到胜利。提摩马科斯的这种智慧博得了经常的热烈的赞赏，使他显得远比另外一位不知名的画家高明。那另一位画家真够愚蠢，他竟把美狄亚极端疯狂的顷刻画出来，这样就使这种暂时的一纵即逝的极端疯狂获得一种持久性，因而违反了一切自然本性。谴责他的一位诗人<sup>①</sup>在咏这幅画像时说得很好：“你就这样永远渴得要喝自己儿女的血吗？就永远有一位新的伊阿宋，永远有一位新的克瑞乌萨<sup>②</sup>，在不断地惹你苦恼吗？滚到地狱去吧，尽管你是在画里！”

关于提摩马科斯所画的发狂的埃阿斯，我们可以凭菲洛斯特拉托斯<sup>③</sup>的记载来判断。埃阿斯并不是出现在他的牲畜群中狂怒，把牛羊当作人捆绑起来屠杀的时候。画家所画的是他在干过那些狂勇行为之后，精疲力竭地坐在那里，盘算要自杀。这才真正是发狂的埃阿斯，并不是因为他正在发狂，而是因为人们可以看出他发过狂，是因为人们从他自己所表现的那种绝望和羞愧的神情，可以最生动地认识到他的疯狂达到了多么大的程度。人们从大风暴抛掷到岸上的破船和残骸就可以认识那场大风暴本身。<sup>④</sup>

---

① 据原注，指斐立普斯(Philippus，公元一世纪希腊诗人)。原诗见《希腊诗选》卷四。

② 伊阿宋抛弃美狄亚，因为要和克瑞乌萨(Creusa)结婚。

③ 菲洛斯特拉托斯(Philostratus)，公元前二世纪左右希腊修词学家，他的《阿波罗尼奥斯传》(Apollonius)常谈到古代艺术。

④ 本章论证画家宜选用情节发展顶点前那个“最富于孕育性的顷刻”，这是一个重要的学说。参见94页注①。

## 第四章 为什么诗不受上文所说的局限？

回顾一下上文所提出的拉奥孔雕像群的雕刻家们在表现身体痛苦之中为什么要有节制的理由，我发见那些理由完全来自艺术的特性以及它所必需的局限和要求，所以其中没有哪一条可以运用到诗上去。

这里暂不讨论诗人在多大程度上能描绘出物体美，且指出一个无可争辩的事实：诗人既然有整个无限广阔的完善的境界供他摹仿，这种可以眼见的躯壳，这种只要完整就算美的肉体，在诗人用来引起人们对所写人物发生兴趣的手段之中，就只是最微不足道的一种。诗人往往把这种手段完全抛开，因为他深信他所写的主角如果博得了我们的好感，他的高贵的品质就会把我们吸引住，使我们简直不去想他的身体形状；或是纵然想到，也会是好感先入为主，如果不把他的身体形状想象为美的，也会把它想象为不太难看的。至少是每逢个别的诗句不是直接诉诸视觉的时候，读者是不会从视觉的观点来考虑它的。维吉尔写拉奥孔放声号哭，读者谁会想到号哭就要张开大口，而张开大口就会显得丑

呢？原来维吉尔写拉奥孔放声号哭的那行诗<sup>①</sup>只要听起来好听就够了，看起来是否好看就用不着管。谁如果要在这行诗里要求一幅美丽的图画，他就失出了诗人的全部意图。

其次，诗人也毫无必要，去把他的描绘集中到某一顷刻。他可以随心所欲地就他的每个情节（即所写的动作）从头说起，通过中间所有的变化曲折，一直到结局，都顺序说下去。这些变化曲折中的每一个，如果由艺术家来处理，就得要专用一幅画，但是由诗人来处理，它只要用一行诗就够了。孤立地看，这行诗也许使听众听起来不顺耳，但是他在上文既有了准备，在下文又将有冲淡或弥补，它就不会发生断章取义的情况，而是与上下文结合在一起，来产生最好的效果。所以在激烈的痛苦中放声哀号，对于一个人如果是真正不体面的，他的许多其他优良品质既然先已博得我们的好感了，这点些微的暂时的不体面怎么会使我们觉得是个缺点呢？维吉尔所写的拉奥孔固然放声哀号，但是我们对这位放声哀号的拉奥孔早就熟识和敬爱了，就已知道他是一位最明智的爱国志士和最慈祥的父亲了。因此我们不把他的哀号归咎于他的性格，而只把它归咎于他所遭受的人所难堪的痛苦。从他的哀号里我们只能听出他的痛苦，而诗人也只有通过他的哀号，才能把他的痛苦变成可以用感官去认识的东西。

谁会因此就责备诗人呢？谁不会宁愿承认：艺术家不让拉奥孔哀号而诗人却让他哀号，都是做得很对呢？

不过维吉尔在这里只是一位叙事体诗人。这种为他辩护的理由是否也适用于戏剧体诗人呢？对一个人哀号所作的叙述和那种哀号本身这两件事所产生的印象是不同的。戏剧要靠演员所刻划

---

<sup>①</sup> 这行诗的拉丁文是Clamores horrendos ad sidera tollit(他向天空发出可怕的哀号)，据说音调特别铿锵。

出来的生动的图画，也许因此就必须更严格地服从用物质媒介的绘画艺术的规律。从演员身上我们不只是假想在看到和听到一位哀号的菲罗克忒忒斯，而是确实在看到和听到他哀号。在这方面演员愈妙肖自然，我们看起来就愈不顺眼，听起来就愈不顺耳，因为在自然(现实生活)中，表现痛苦的狂号狂叫对于视觉和听觉本来是会引起反感的。还不仅如此，肉体的痛苦一般并不象其它灾祸那样能引起同情。我们的想象很难从肉体的痛苦里见出足够的东西，使我们一眼看到，就亲身感到类似的痛苦感觉。所以索福克勒斯如果让菲罗克忒忒斯和海格立斯那样尖声怪气地哀号，他就很容易违反一条并非任意制定的而是以人类情感本质为依据的礼貌规矩了。当场其他人物不可能按照这些毫无节制的激烈表情所要求的那种程度，去同情这两位主角的痛苦。在我们观众看来，当场其他人物都显得比较冷淡；我们只能把他们的这种程度的同情看作衡量我们自己的同情的尺度。这里还要补充一句：演员不可能把肉体的痛苦表现得惟妙惟肖，或是很难办到这一点。近代戏剧体诗人对付这种暗礁，或是完全避开，或是很轻快地从旁边绕过，谁敢说这种诗人是应该受到谴责，而不应该受到表扬呢？

许多说法在理论上都好像是颠扑不破的，假如天才的作家不曾用创作实践来成功地驳斥了那些说法。上述那些话都不是毫无根据的，但是《菲罗克忒忒斯》毕竟不失为一部戏剧杰作。上述那些话有一些实际上是与索福克勒斯毫不相干的，至于相干的部分，索福克勒斯却加以鄙弃，因而达到一种美，这种美是胆小的批评家们如果没有见到这个范例，是不会梦想到的。在以下的几段里我们把这个问题讨论得更详细一点。

### 1. 这位诗人<sup>①</sup>在加强和扩大身体痛苦观念方面显出多么神奇

---

<sup>①</sup> 指索福克勒斯。



的本领啊！他选用的是一种创伤（连故事的情境也可以看作是由诗人选择的，这就是说，正因为这个情境对他合式，他才选用了整个故事），而不是一种身体内部的疾病，因为创伤比起身体内部的疾病可以产生一种更生动的形象，尽管身体内部的疾病也是很痛苦的。例如墨勒阿格<sup>①</sup>在他的母亲用致命的柴棍把他作为牺牲品来供奉给姊妹情分的仇恨时，焚化他的那种内心方面的因柴火而引起的烈火，比起一个创伤，就不那么富于戏剧性。而且这种创伤还是一种天神的惩罚，是由一种超自然的毒汁在永无休止地折磨人。只有这种比较强烈的苦痛的袭击才有固定的周期，时起时伏，每逢痛了一阵之后，受难者就麻木地入睡，在睡中他恢复了他的疲竭的精力，然后又踏上痛苦的老路。夏丕布伦却把菲罗克忒忒斯的创伤写成是由特洛伊人所发的毒箭引起的。<sup>②</sup>从这样一种寻常的事件怎么能期待一种不寻常的后果呢？在古代战斗中每个士兵都可能中毒箭，怎么只有在菲罗克忒忒斯的事例中才产生那样凶恶的后果呢？此外，一种自然的毒<sup>③</sup>如果把一个人折磨到九整年而没有致他于死命，也会显得不真实，比起希腊人所臆造的一切神奇传说都还更不真实。

2. 尽管索福克勒斯把他的主角的身体痛苦写得那么激烈可怕，他感觉到，如果单凭这一点也还不足以引起多大的同情。所以他把身体痛苦结合到其它灾祸上去。这些其它灾祸，单凭它们

---

① 墨勒阿格(Meleager)是希腊卡帕多西亚国的王子，野猪在这国里为害，他杀了野猪，把皮送给所爱的女子，他的舅父们却从那女子手里夺去，墨勒阿格把他们全杀了，这就激怒了他的母亲。原来墨勒阿格出世时，曾被预言他的生命将随家灶里的一根柴棍同归于尽。他母亲因此把柴棍藏起，这时她要替兄弟报仇，就忿而把这根柴棍投到火里，柴棍烧完了，墨勒阿格也就死了。

② 参看14页注③。

③ 菲罗克忒忒斯从毒蛇所受的创伤是“一种天神的惩罚”，所以不是“自然的毒”。

本身，也还不够特别动人，但是通过这种结合，它们就获得一种哀伤的色调，反过来加强身体痛苦的效果。所说的其它灾祸就是：人与人之间的社交被完全剥夺，饥饿以及一个人受到这种剥夺而且被抛在气候恶劣的地带所必然遭受到的生活方面的一切其它困难。我们不妨设想一个人处在这种环境而身体还健康，有能力而且勤劳，他就会变成一位鲁滨孙，就不会引起我们的同情，纵使从其它方面来看，他的命运也不会是令人漠然无动于衷的。因为我们对于人与人的社交很少是完全心满意足的，所以在没有社交时所享受的那种清静也还是可以看作别有滋味的，特别是想到他从此可以逐渐学会不靠旁人的帮助，每个人都会感到很开心。另一方面，我们也不妨设想一个人患着最痛苦的而且最无法治疗的重病，但是身旁还有许多好心肠的朋友，不让他缺乏什么，尽他们的能力去设法减轻他的灾祸，而且他还可以无拘无束地向他们抱怨诉苦。在这种情况下，我们无疑地还会同情他，但是这种同情不会维持得很久，我们会终于耸一耸肩膀，劝他要有耐心。只有在这两种假想的情况结合在一起的时候，这位孤独的人无力控制自己的身体，无论是他自己还是旁人，对于这种病都束手无策，而且他的哀怨声也只能消失在荒岛的空气中，只有在这种时候，我们才能看见人类所能遭受的一切灾祸都集中到一个不幸的人身上，每逢我们偶然设身处在他的境地来想，我们就会不寒而栗，毛骨悚然。我们面前所看到的只是绝望中的最可怕的情景，没有什么同情（怜悯）比起和绝望的情景混合在一起的同情还会更强烈，更能打动整个心灵了。菲罗克忒忒斯使我们感到的同情就属于这一种。我们感到最强烈的同情是在看到他的弓被人夺去的那一顷刻，这是还可以保持他的凄惨生命的唯一东西。哎，有一个法国人竟没有足够的理智来考虑到这一点，也没有足够的心肠



来感觉到这一点！或是他纵然有，他也平庸到把这种理智或心肠都牺牲掉，去迎合法国人的低极趣味！夏丕布伦竟让菲罗克忒忒斯享受到社交生活。他让一位未婚的公主到他的荒岛上来，到他身边来；而且她还不是单独一个人来的，还有保姆陪着，我不知道谁更需要这个老东西，是那位公主还是诗人自己。他把菲罗克忒忒斯玩弄弓箭那一幕好戏完全勾销掉，代替这一幕的是公主的眉目传情。弓箭对于法国少年英雄们来说，当然不过是一种逗笑取乐的玩艺，而美丽的眼睛所表现的怒容却比这玩艺还严重得多。希腊诗人使我们胆颤心惊地想到可怜的非罗克忒忒斯如果失去了他的弓，就只得留在荒岛上等到惨死。法国诗人却发现一条更稳当的路来投合人心：他让我们提心吊胆地猜想阿喀琉斯的儿子是否要失去他的公主，一个人溜开。巴黎批评家们把这幕戏说成是超过古人的胜利，有一位还建议把夏丕布伦的剧本叫做《克服了困难》。<sup>①</sup>

3. 既已讨论了全剧的效果，我们现在来研究其中某些个别的场面。在这些场面中，菲罗克忒忒斯不再是一个被抛弃的病人，他已有希望不久就要离开那寂寞寡欢的荒岛而回到他的祖国了，从此他的全部的灾祸就只限于伤口所产生的痛苦了。他还呻吟，哀号，发生最可怕的痉挛。这种举动特别被人指责为有失体统。提出这个指责的是一位英国人<sup>②</sup>，所以我们不应轻易地猜疑他有什么虚伪的讲礼的敏感。他为这个指责提出过很好的理由。他说，凡是旁人不大能同情的那些感情和激情，如果用过分激烈的方式表现出来，就会讨人嫌厌。“就是因为这个缘故，一个人最失体统

---

① 见《法兰西水星》1755年4月号。

② 见亚当·斯密(Adam Smith)，《道德情操的学说》第一部分第二节第一章。——亚当·斯密是英国著名的经济学家。

和最丢脸的事，莫过于他没有足够的忍耐去忍受哪怕是最难堪的痛苦，而痛哭哀号起来。对身体的痛苦固然也有一种同情。例如我们看到一个人的手或腿正要遭到打击的时候，我们就很自然地吃了一惊，把自己的手或腿缩回；等到那人的手或足真正挨打的时候，我们在某种程度上感到仿佛自己挨了打，和那挨打的人感到的差不多。但是同时有一点也是确实的，我们所感到的那点不快感毕竟是微不足道的；如果那位挨打的人大号大叫起来，我们就不免鄙视他，因为我们没有心情要跟着他那样大号大叫。”替人类情感定普遍规律，从来就是最虚幻难凭的。情感和激情的网是既精微而又繁复的，连最谨严的思辨也很难能从其中很清楚地理出一条线索来，把它从错综复杂的牵连中一直理到底。就假定这是可能的，那又有什么用处呢？自然界从来就没有任何一种单纯的情感，每一种情感都和成千的其它情感纠缠在一起，其中任何最细微的一种也会使基本情感完全发生变化，以至例外之外又有例外，结果那个所谓普遍规律就变成只是少数几个事例的经验。上述那位英国人说，如果听到一个人遭到身体苦痛时就大号大叫，我们就会鄙视他。但是这也不尽然：初次听到就不会鄙视，看到那受害者用尽了力量来压住号喊，或是知道他素来是个坚定的人，特别是在苦难之中仍表现出坚定，我们看到苦痛虽然逼得他哀号，却不能逼他做其它的事，他宁可长期忍受下去，也不肯丝毫改变他的思想或决断，尽管改变就可望完全解除他的痛苦，——在所有这些情况之下，我们都不会鄙视他。而这些情况都正是菲罗克忒忒斯的情况。在古希腊人看，道德方面的伟大就在于对朋友有始终不渝的爱，对于敌人有不可磨灭的恨。在他的一切灾难中，菲罗克忒忒斯都保持着这种道德方面的伟大。他的痛苦并没有使他的眼泪流尽，以至于听到他的老友们的厄运时就无泪可挥。他的

痛苦也并没有使他软弱下来，以至于为着苟且解除痛苦，就不但宽宥敌人，而且甘心让敌人利用自己，去为他们的自私的意图服务。难道雅典人只因为波浪虽不能使他动摇，却至少使他发出被波浪打的声音，就会鄙视这样岩石般的人吗？我得承认，我对西塞罗的哲学一般很少感到兴趣，特别是对他在《图斯库卢姆谈话录》卷二中吹嘘临到身体痛苦要忍耐那番话。<sup>①</sup>人们不免想到西塞罗那样激烈反对表现痛苦是在想要教练格斗士。他仿佛认为只有在表现痛苦上才见得出缺乏忍耐，没有想到痛苦的表现往往并不出于自由意志，而真正的勇敢只有在出于自由意志的行动上才可以见出。他在索福克勒斯的剧本里只听到菲罗克忒忒斯在呻吟和哀号，完全没有看到他在其它方面的坚定的风度。否则他在什么地方找到理由来对诗人们进行那种夸夸其谈的攻击呢？“他们会使我们变得软弱，因为他们把最勇敢的人描写成为痛哭流涕的”。诗人们不得不让最勇敢的人痛哭流涕，因为剧场不是格斗场。被定刑的或雇佣的格斗士按身份就得按照仪式去做一切和忍受一切。从他们那里不应听到任何哀怨的声音，也不应看到任何苦痛的痉挛。要让观众开心的就是他们的负伤，他们的死：所以格斗这种玩艺就必须训练隐藏一切情感。稍微表现一点情感就会引起同情，而屡次引起的同情就会很快地迫使这种冷酷的把戏不能再演下去。但是在格斗场上所不容许激发的东西正是悲剧剧场的唯一目的，所以就要求一种完全相反的仪表。悲剧的主角一定要显示情感，表现他们的苦痛，让自然本性在他身上发挥作用。如果他们流露出经过训练和勉强做作的痕迹，他们就不能打动我们的

---

① 参看6页注②。西塞罗的《图斯库卢姆谈话录》有《论轻视死亡》、《论忍痛》等章，受希腊斯多葛派哲学的影响，宣扬克制情欲。

心，而穿高底靴的拳击师傅<sup>①</sup>至多也只能令人惊奇。这个称号却恰恰适合安在所谓“塞内加式的”悲剧中所有的人物身上。<sup>②</sup>我有一个坚定的信念：罗马人在悲剧方面之所以停留在平庸的水平以下，其主要原因就在于格斗的把戏。观众在血腥的格斗场里学会了歪曲一切自然本性，在那里可以学习本领的只是一位克特西阿斯<sup>③</sup>而决不是一位索福克勒斯。习惯于这种矫揉造作的死亡场面，最有悲剧天才的诗人也会堕落到浮夸。但是浮夸不能激发起真正的英雄气概，正如菲罗克忒忒斯的哀怨不能使人变得软弱。他的哀怨是人的哀怨，他的行为却是英雄的行为。二者结合在一起，才形成一个有人气的英雄。有人气的英雄既不软弱，也不倔强，但是在服从自然的要求时显得软弱，在服从原则和职责的要求时就显得倔强。这种人是智慧所能造就的最高产品，也是艺术所能摹仿的最高对象。<sup>④</sup>

4. 索福克勒斯不仅满足于使他的敏感的非罗克忒忒斯不至遭到鄙视，他还很明智地作了预防措施，使人们不至根据上述那位英国人的话，对他提出任何其它指责。我们虽然不是永远要鄙视因受到身体痛苦而哀号的人，我们却也毫无疑问地不能向他表示这种哀号所要求的那么多的同情。站在这位哀号的菲罗克忒忒斯身边而要和他打交道的那些人应该表现出什么样的态度呢？他们应

---

① 指罗马游戏场中的格斗士。格斗是罗马人的一种残酷的游戏，参加者大半是奴隶或俘虏，两人拼命搏斗，往往到死为止，才使观众开心。

② 塞内加(Seneca)，公元一世纪罗马剧作家，写过九部悲剧，大半写残酷的凶杀事件。

③ 克特西阿斯(Ktesias)，公元前五世纪希腊历史学家，在希波战争中被俘，在波斯宫廷当了十七年医生，并以直接材料著有《波斯志》二十三卷。莱辛这里不是指这个人，而是指另一个名叫克特西劳斯(Ktesilaus)的雕刻家，以一座受伤垂死者的雕像而出名。

④ 莱辛这段论罗马悲剧衰亡原因的文章值得重视，他趁便说出了他的悲剧主角的理想，也就是德国将来的伟大人物的理想。



该大为感动吗？这是违反自然的。他们应该显得冷淡和张皇失措，象人们通常在这种情况下所表现的那样吗？这也会对观众产生最不愉快的不协调的效果。但是索福克勒斯对此却作了预防措施，象上文所已提到的。那就是使他周围的人各有自己的关心事，所以菲罗克忒忒斯的哀号在他们心中所产生的印象并不是他们的唯一的关心事；因此观众不大注意到那些周围的人的同情与哀号在程度上不相称，而更多地注意这种同情（无论是强还是弱）对那些人自己的意图和计谋所产生的或所应产生的改变。尼阿托雷密和合唱队对那位不幸的菲罗克忒忒斯进行欺骗，<sup>①</sup>他们认识到他们的欺骗会把他抛到什么样的绝望境地；这时候一个可怕的故事在他们眼前发生了；这个事故纵然不能在他们心中引起很大的同情，至少也会使他们追悔，使他们重视他那样大的痛苦，而不再用欺骗来增加他的痛苦。这一点是观众所期待的，而高尚的尼阿托雷密也并没有辜负这种期待。菲罗克忒忒斯如果控制住他的痛苦，就会使尼阿托雷密不放弃欺骗。菲罗克忒忒斯由于苦痛而不能进行任何欺骗，尽管欺骗对他象是绝对必要的，以便使他的未来的旅伴们不至于过早地反悔他们带他回国的诺言；菲罗克忒忒斯完全服从了自然本性，这就感动了尼阿托雷密，使他也回到自然本性。这个转变场面是很精采的，它特别感动人，因为它完全合乎人情。而在法国人的那部剧本里，美丽的眼睛对这个转变场面却又发挥了作用。<sup>②</sup>但是我不愿再想到这种滑稽戏了。——把来自

---

① 尼阿托雷密(Neoptolemus)是阿喀琉斯的儿子，希腊人在东征的第十年，派尤利西斯和他到楞诺斯岛去见菲罗克忒忒斯，设法劝他带弓箭去特洛伊参战。尼阿托雷密佯言要带菲罗克忒忒斯回国，想骗取他的弓箭，但是看到病人的痛苦情况，起了同情，就放弃了骗取弓箭的诡计。

② 指上文所提到的夏丕布伦的剧本中另一处理方式：尼阿托雷密放弃了他的诡计，是因为他怕公主索菲亚瞧不起他。

身体痛苦的哀号在当场其他人物中所应引起的同情和他们的另一种情绪结合在一起，这种艺术手法索福克勒斯在《特刺喀斯少女》悲剧里也运用过。<sup>①</sup>海格立斯的苦痛并不使他疲竭，却使他疯狂，在疯狂中所渴求的只是报复。他已趁狂怒把利卡斯<sup>②</sup>抓起抛到岩石上，使他粉身碎骨。合唱队是由妇女组成的，所以更自然地禁不住恐惧和惊惶。这些情绪之外，再加上一种焦虑：是否会有一个神赶来援救海格立斯；他是否会在灾难的压力下倒下去；这些心情在这部戏剧里就组成那种真正普遍的吸引力，同情在这种吸引力上面只渲染了一层薄薄的色采。一旦想到预言已指出了结局<sup>③</sup>，海格立斯就安静下来，他最后的坚定所引起的惊羡就压倒了其它一切情绪。但是在就受苦难的海格立斯和受苦难的非罗克忒忒斯进行对比之中，我们总不应忘记前者是一个半人半神，而后者只是一个人。人并不以号哭为耻，半人半神在发见自己的人性和神性有那么大的力量，使得他象一个女孩子啼哭起来时，却不免感到羞惭。我们近代人不相信有什么半人半神，却期望一个极微小的英雄在情感和行动上都能象一个半人半神！

一个演员是否能把来自苦痛的哀号和痉挛摹拟得惟妙惟肖呢？对这个问题，我既不敢否定，也不敢肯定。如果我发见我们

---

① 参看14页注①。这部剧本的情节是这样：海格立斯带妻子得阿尼拉(Deianira)远行，路过一条河，把她交给马人妖涅索斯驮过去而自己游水过去。在途中马人妖企图奸污她，海格立斯用箭把他射杀。马人妖临死时把血衣交给得阿尼拉，告诉她说这件衣服有巩固男子爱情的功效。后来得阿尼拉就把这件衣服送给丈夫穿。衣上本来有毒血，海格立斯穿了就中了毒，苦痛万分，以致发狂而死。

② 利卡斯(Lichas)是送血衣给海格立斯的使者。

③ 海格立斯一听到血衣来自马人妖，就想起关于他自己的一个预言，说他不死于活人之手，知道自己的死是实现了这个预言，就泰然死去。

的演员们都办不到这一点，我就应首先问明伽立克<sup>①</sup>是否也办不到。如果伽立克也办不到，我还可以设想古代人在做功和台词方面都能达到我们近代人所想象不到的那种完美。<sup>②</sup>

---

① 伽立克(David Garrick, 1717—1779)，著名的英国演员。

② 本章就《非罗克忒忒斯》悲剧进行了详细的分析，来论证诗与画不同，应该尽量表情，并且主张演剧也应尽量表情。这一章对于理解辛莱的戏剧观点是很重要的，可参看狄德罗的《谈演员》。



## 第五章 是否雕刻家们摹仿了诗人？

有些淹通古代的学者认为拉奥孔雕像群诚然是希腊雕刻大师的作品，但是年代是在罗马帝国时期，因为这些学者们相信，它的蓝本是维吉尔所写的拉奥孔。在古代持这种意见的学者中我只举巴托罗姆·玛里阿尼，在近代学者中我只举蒙特浮铿。<sup>①</sup>他们无疑地从这件艺术作品和诗人的描绘之中看出一种特别的一致性，令人想到它们不可能是偶然地碰上同一情境，而这种情境又很不象是不招自来的。因此，他们就假定：如果问题涉及构思和独创，荣誉应该归给谁，应该归给诗人的可能性就比应该归给艺术家们的可能性要大得多。

但是他们似乎忘记此外还有第三种可能：也许既不是艺术家们摹仿了诗人，也不是诗人摹仿了艺术家们，而是诗人和艺术家们都根据同一个更古的来源。按照玛克洛比斯<sup>②</sup>的说法，这个更古的来源可能是庇桑德<sup>③</sup>，因为这位希腊诗人的作品在当时还存在，而且连小学生们也知道，罗马诗人维吉尔在他的史诗卷二里所写

---

① 玛里阿尼 (Bartholomäus Marliani)，十六世纪意大利考古学者。蒙特浮铿见21页注①。

② 玛克洛比斯 (Macrobius)，公元五世纪罗马作家，对维吉尔史诗作过评注。

③ 庇桑德 (Pisander)，公元前七世纪希腊诗人，写过一部史诗，今已失传。

的关于征服和毁灭伊利翁<sup>①</sup>的那一整段情节，都是从庇桑德那里与其说是摹仿来的，还不如说忠实地翻译出来的。如果庇桑德是维吉尔所写的拉奥孔故事的来源，希腊艺术家们就无须去向一位罗马诗人请教，关于这些希腊艺术家的年代的揣测就没有什么根据。

假如我有必要采纳玛里阿尼和蒙特浮铿的意见，我就想向他们提供一个解脱上述困难的办法。庇桑德的诗现在既已失传了，我们并不能有把握地说他对拉奥孔的故事究竟是怎样叙述的；但是他的叙述很可能和我们现在还能从古代希腊作家的著作中见出一些痕迹的拉奥孔的故事相同。这种故事和维吉尔所写的故事却极少一致之处，所以这位罗马诗人一定按照他自己的意思，对希腊传说进行了完全的改编。所以他叙述拉奥孔厄运的方式就是他自己的独创；因此，如果艺术家们在塑造形象中和维吉尔一致，他们的年代就只能在维吉尔之后，而且他们的作品也只能是以维吉尔的史诗为蓝本的。

昆图斯·卡拉伯<sup>②</sup>固然也和维吉尔一样，让拉奥孔对木马起猜疑<sup>③</sup>，不过在他的叙述中，这种猜疑所引起的智慧女神弥涅尔瓦的忿怒是用完全另一种方式表现出来的。这位提出警告的特洛伊司祭发见脚底下地震起来了，感到恐怖和焦虑，眼睛里燃烧着激烈的苦痛，头脑也疼不可忍，以至于发疯，眼睛也瞎了。尽管眼睛瞎了，他还不甘休，还劝人焚烧木马；只有在这个时候，弥涅尔瓦才差遣来两条可怕的毒蛇，不过毒蛇所抓住的只是拉奥孔的两个儿子。这两个儿子伸手向父亲求救，可是枉然，那位可怜的瞎子

---

① 伊利翁(Ilium)，即特洛伊。

② 昆图斯·卡拉伯(Quintus Calaber)，公元四世纪末的希腊诗人，写过一部史诗，叫做《荷马所没有叙述的东西》，叙述特洛伊陷落和希腊大军回国之间的故事。

③ 参看附录三。弥涅尔瓦是希腊智慧女神雅典娜的罗马名称。

老人无法营救他们，他们就被蛇撕成粉碎，蛇于是就钻到地里去了。拉奥孔自己并没有遭到伤害。故事中这一情节并不是昆图斯一个人所独创而是当时普遍流行的。这一点可以从吕科佛戎的一段话<sup>①</sup>里找到证明，他把那两条毒蛇叫做“食孩蛇”。

如果这些情节是在古希腊人中普遍流传的，希腊艺术家们就不会轻易改动它们，纵然改动，他们也不会碰巧就和罗马诗人改得一模一样，除非他们原先就已熟悉这位罗马诗人，或是他们也许在接受任务时，已明白规定要用这位罗马诗人的作品作为蓝本。我想这是要为玛里阿尼和蒙特浮铿辩护的人们所必须坚持的一点。维吉尔是第一个人而且是唯一的人，让两条毒蛇把父亲和儿子一齐缠死；雕刻家们也就照办了；作为希腊人，他们照理本来是不应该这么办的，所以他们可能受到了维吉尔的启发。

我很明白，这种可能性还够不上历史的确凿性。不过我虽然不敢据此作出其它的历史结论，至少却相信我们可把上述论点作为一种假设，以便批评家据此去进行考察。不管雕刻家们用维吉尔史诗作为蓝本这个论点已否得到证实，我想姑且假定事实是如此，来考察一下他们是怎样根据维吉尔而进行工作的。关于哀号一点，我已经把我的看法说得很清楚了。也许进一步的比较还可以导致一些同样富于感发性的看法。

让毒蛇把父亲和两个儿子捆在一起，这无疑是一种很巧妙的构思，显出了一种不平凡的图画的想象力。这究竟要归功于谁呢：诗人还是艺术家们？蒙特浮铿不肯把这个构思归功于诗人。但是我认为他对诗人的作品读得不够细心：

---

<sup>①</sup> 吕科佛戎(Lykophron)，公元三世纪希腊亚历山德里亚城的诗人，写过一部诗叫做《卡珊德拉》(Cassandra，特洛伊公主，女预言家)，描写特洛伊的陷落。此诗尚存。

……但它们(蛇)，  
一直就奔向拉奥孔；首先把他两个孩子的  
弱小身体缠住，一条蛇缠住一个，  
而且一口一口地撕吃他们的四肢；  
当拉奥孔自己拿着兵器跑来营救，  
它们又缠住他，拦腰缠了两道，……①

诗人把两条蛇描绘为惊人的长。它们缠住了两个儿子，等到父亲来救他们时，它们把他也缠住了。由于身躯庞大，它们不能立刻把缠着孩子们的身躯解开，所以在它们已经用头和前身去袭击父亲而同时还用后身缠住儿子们之际，当中一定要有一顷刻的间隔。这一顷刻对诗的描绘的发展是必要的；诗人让我们很清楚地感到这一点，但是这时来描绘这一顷刻并不是时候。从多纳徒斯②的一段话里，可以看出古代评注家们也感到了这一点。所以艺术家们自己不大可能忽视了这一点，因为在艺术家们的洞察一切的眼光里，凡是对他们有利的东西都会很快地而且很清楚地看出来。

诗人想象那两条蛇把拉奥孔缠绕几道，但是很谨慎地不让它们缠绕住胳膊，而让双手有完全自由活动的余地：

他想要用双手拉开它们的束缚，

在这一点上艺术家们必然要跟着诗人走。最能达到生动表达的莫过于双手的活动，特别是在情绪激动中，如果没有双手的活动，就连最能表达的面孔也会显得没有意义。如果胳膊也被蛇缠绕起，

---

① 见《伊尼特》卷二，第199至224行，见附录三。

② 多纳徒斯(Donatus，公元四世纪)，维吉尔史诗的评注者。

紧捆在躯干上，那就会在这整个雕像群上投下一阵寒霜和死气。所以我们看到这里无论是主要人物还是次要人物，他们的胳膊，都有充分活动的自由，而且哪里苦痛最激烈，那里活动也就最紧张。

还不仅如此，考虑到蛇的缠绕，艺术家们最宜于仿效诗人的也就莫过于胳膊的自由。维吉尔让那两条蛇缠绕拉奥孔的身躯两道，颈子又两道，蛇的头都昂举到他头顶上。

又用鳞背把他的颈项捆了两道，  
它们的头和颈在空中昂然高举。

这幅图景很生动地唤起我们的想象，身体的最尊贵的部分被压得吐不出气来，毒液就一直流到面部。但是这样的图景对于艺术家们却不相宜，他们却要在躯干上显出伤痛和中毒的效果。要使这种效果可以看得到，身体的主要部分就须尽量地露出，就不应遭受外来的压力，以至改变或减弱剧疼的神经和紧张的筋肉的活动情况。如果蛇绕身两道，就会把躯干完全掩盖起，结果那种很能表情的腹部痛苦和抽搐就会看不见了。人们还在缠绕部分上下左右之间看到的那部分身体就会现出不是由内心苦痛而是由外部压力所造成的压痕和肿胀。如果蛇绕颈两道，那种金字塔尖顶式的优美构图就会完全遭到破坏，而两条蛇的尖头从下面隆起的基座<sup>①</sup>中竖起，昂然高举到空中，也就会使雕像群的比例遭到突然破坏，全体形象就会显得可厌。有些构图设计者很愚蠢，不管这个道理，让自己被诗人束缚住。结果怎样，我们从佛兰茨·克莱恩的一幅素描插图里可以看出，这幅插图看起来只能令人恶

---

① 指雕像群主要部分。



心。① 古代雕刻家们却一眼就看出，雕刻艺术在这种地方要求一种完全不同的处理。他们把蛇的缠绕从颈项和胸腹移到腿和脚。在这些部分就可以按照需要去遮掩和加压力，而不至损害表情。那些缠绕就产生一种欲逃未脱和无法动弹的印象，这对于使这种姿势获得艺术的持久性是非常有利的。

我不懂得批评家们对于艺术作品与诗人的描绘在蛇的缠绕上所表现出的鲜明区别，何以竟轻轻放过，一字不提。这个区别之足以显出艺术家的智慧，正不亚于批评家们都提到的另一个区别（他们提到这另一区别，也只是为着辩护而不是为着表扬）。我指的是服装上的区别。维吉尔所写的拉奥孔穿着司祭的道袍，但是在雕像群里，他和两个儿子都是完全裸体的。据说有些人认为让一位王子和司祭赤裸裸地站在举行献牺牲典礼的祭坛上，未免大失体统。艺术鉴赏家们对这些指责的人曾郑重其事地作过这样的回答：这当然是犯了违反习俗的过错，但是艺术家们是迫不得已的，因为他们想不出拿什么合式的衣服给作品中的人物来穿。这些鉴赏家还说，雕刻无法摹仿衣料，衣褶会产生很坏的效果。所以两害相权取其轻，艺术家们宁愿违反真实，而不愿刻画服装，以至遭到指责。如果古代艺术家们听到这种对裸体的指责都会发笑，我就不知道他们对这个回答会怎样看了。依我看，如果雕出服装，这就会是降低艺术的最坏的办法了。姑且假定雕刻也和绘画一样能摹仿各种衣料，它是否因此就应该让拉奥孔穿上衣服呢？在衣服遮盖之下是否无所损失呢？衣服是由奴隶制作的，而有机的身体的却是永恒智慧的作品，衣服能和人体比美么？摹仿衣服比摹仿人体是否需要同样的才能，具有同等的价值，博得同样高的

---

① 克莱恩(Franz Cleyn)曾为英国诗人德莱顿(Dryden)的维吉尔史诗的英译本(1679年版)作插图。

光荣呢？我们的眼睛是否就只想得到逼真的幻觉而不管使它们得到逼真的幻觉的东西究竟是什么呢？

对于诗人来说，衣服并不算衣服，它遮掩不住什么，我们的想象总是能透过衣服去看。不管维吉尔所写的拉奥孔是否穿了衣服，他身上每部分的痛苦，对于想象来说，都是一样可以眼见的。拉奥孔的额头是围着司祭的头巾的，但并不因此就被遮掩住。头巾不但不妨碍什么，而且能加强我们对于受难者灾祸的印象；

但他的头巾已浸透毒液和淤血。

司祭的尊严无补于事了；就连使他到处受到尊敬的那条徽志也让毒液浸透和染污了。

但是艺术家如果不肯让作品主题受到损失，他就必须放弃这种次要的观念。假如他让拉奥孔还带上头巾，表情就会大为削弱。额头就会有一部分被遮掩起，而额头正是表情的中心。正如在上述哀号那一点上，艺术家为了美而牺牲了表情，在这里他却为了表情而牺牲了习俗。在古代人看来，习俗通常是无足轻重的。他们感觉到，艺术的最高目的可以导致习俗的完全抛弃。美就是这种最高目的；衣服的发明起于需要，艺术和需要有什么相干？我承认衣服也有一种美，但是比起人体美来，衣服美算得上什么呢？凡是能得到较伟大的东西的人肯对较渺小的东西感到心满意足吗？我恐怕最擅长描绘服装的艺术大师正是在这种精巧手艺上显出了他的缺点。①

① 第一章到第四章就拉奥孔哀号一点来论证诗与画在处理激情方面的区别。第五章和第六章就蛇的缠绕和服装等方面对诗与画进行比较，并提出拉奥孔雕像群和维吉尔史诗的年代先后以及谁摹仿谁的问题。莱辛倾向于相信雕刻家们以维吉尔史诗为蓝本。



## 第六章 是否诗人摹仿了雕刻家？

我所提出的艺术家们摹仿了诗人的假说并没有贬低了艺术家们。毋宁说，这种摹仿更足以显出艺术家们的智慧。他们追随诗人，却丝毫没有被诗人引入迷途。他们用了个蓝本，但是在把这个蓝本从一种艺术转移到另一种艺术的过程中，他们有充分的机会去进行独立思考。他们的独立思考就表现在改变蓝本方面，这就证明了他们在雕刻艺术里和诗人在诗的艺术里是同样伟大的。

现在我要把原来的假说翻转过来，假想是诗人摹仿了艺术家们。有些学者把这个假说看成真理<sup>①</sup>。他们有没有历史根据，我不知道。也许是他们看到这座雕像群非常美，就不能相信它是一个晚期的作品。它一定属于艺术最繁荣的时期，因为它配得上摆在那个时期里<sup>②</sup>。

前已指出，尽管维吉尔所描绘的形象是很美妙的，其中却有一些细节不是艺术家们所能采用的。因此，人们所说的“一个很

---

① 据原注，指玛菲(Maffei, 1675—1755)、芮迦生(Jonathan Richardson, 1665—1745)、封·哈格唐(Von Hagedorn, 1708—1754)等人。玛菲是意大利剧作家；哈格唐是德国学者，著有《画论》；芮迦生，英国画家和艺术理论家，著有《画论》，莱辛遗稿中有读这部书的笔记数条。

② 这正是温克尔曼的看法。

好的诗的描绘一定可以产生一幅很好的真正的图画，而诗人之所以描绘得好，也正因为能让艺术家在一切细节上都可以摹仿他。”这样一条原则就有它的局限性。其实人们在没有看到经过实例证实以前，就可以揣测到它有局限性，如果他们考虑到这样一些事实：诗的范围较宽广，我们的想象所能驰骋的领域是无限的，诗的意象是精神性的<sup>①</sup>，这些意象可以最大量地，丰富多采地并存在一起而不至互相掩盖，互相损害，而实物本身或实物的自然符号却因为受到空间和时间的局限而不能做到这一点。

较小的东西如果不能包含较大的东西，却可以被包含在较大的东西之内。<sup>②</sup>我要说的就是：如果描绘的诗人所运用的每一个细节不是都可以移到画布上或大理石上去而还能产生同样好的效果，是否艺术家所运用的每一个细节就都可以移到诗人的作品里去而还能产生同样好的效果呢？无可怀疑，答案是肯定的；因为凡是我们在艺术作品里发见为美的东西，并不是直接由眼睛，而是由想象力通过眼睛去发见其为美的。通过人为的或自然的符号就可以在我们的想象里重新唤起同实物一样的意象，所以每次也就一定可以重新产生同实物所产生的一样的快感，尽管快感的强度也许不同。

既然承认了这一点，我就得招认，在我看来，维吉尔摹仿了艺术家们的假设，比起艺术家们摹仿了维吉尔的假设，是较难理解的。如果是艺术家们摹仿了诗人，我就可以解答他们何以作了那些更改的问题。他们不得不更改，因为诗人所写的一些细节用在诗里很合式，而用在雕刻里就不合式。但是另一方面，诗人有

---

① “精神性的”即观念性的，不是象绘画的意象那样直接代表具体的实物。

② 画比诗范围较小，诗的题材不一定都能纳入画，画的题材却都可纳入诗。

什么理由一定要更改雕刻家的细节呢？如果他在每一点上都忠实地按照雕像群去写，他就不能替我们造出一个很好的形象吗？我很理解，他的自由活动的想象力可以想出这个或那个细节，但是我找不出理由来说明既然已经有那些优美的细节摆在眼前了，他的判断力为什么还要把它们改成另外的样子。

我还想到另外一点：假如维吉尔是用雕像群做他的蓝本，他就不大可能显出那么多的节制，以至就连对父子三人被蛇缠绕在一起这一场面，也不明确说出而只让人猜测。这个场面理应在他眼里产生生动的印象，使他感到顶好的效果，因此他也就理应把它更突出地描绘出来。上文我已经说过：这时并不是尽量描绘这种缠绕的时候。诚然不是时候，但是诗人如果有必要把这种缠绕摆在不过分突出的地位，只加上一言半语，还是可以使它产生一个很明确的印象。凡是艺术家无须通过这一言半语就可以表现出来的东西，诗人如果真正看到过艺术家是怎样办到的，他就决不会不用这一言半语去把它表现出来。

艺术家有最迫切的理由，不能让拉奥孔的苦痛迸发为哀号。但是诗人如果见到雕刻作品中的那种苦痛与美相结合的动人的效果，试问他有什么绝对不可避免的必要时，要一笔勾销这种结合所产生的大丈夫的尊严和伟大心肠的忍耐心意而不把它表现出来，就突如其来地用拉奥孔的可怕的哀号，来使我们感到震惊呢？芮迦生回答说，维吉尔所写的拉奥孔不得不哀号，因为诗人的用意倒不在唤起对拉奥孔的同情，而在唤起特洛伊阵营中的震惊和恐怖。我姑且承认这个看法是对的，不过芮迦生似乎没有考虑到诗人并不是用自己的身分而是用诗中主角伊尼阿斯的身分，去作这

番描述的，而且伊尼阿斯还是在描述给狄多<sup>①</sup>听，想尽量打动狄多的同情。使我感到惊奇的倒不是那场哀号，而是在那场哀号之前没有循序渐进的准备；假如他真是用雕像群为蓝本，象我们所假设的那样，他自然就会作这种准备。芮迦生补充说，拉奥孔的故事不过是为最后一个动人的场面<sup>②</sup>作准备，所以诗人不肯把这段故事写得更有趣，以至为了一个公民的灾祸而分散我们对最后那可怕的一夜的场面所应有的注意。但是这种看法是从绘画观点来看那个场面，而那个场面是绝对不能从绘画观点来看的。对于诗人来说，拉奥孔的灾祸和特洛伊的毁灭并不组成横陈并列在一起的画景，并不形成一个整体，我们不可能也不应该一眼就同时把这两件事都看到；只有在一眼同时看到这两件事的情况下，才要当心不让我们对拉奥孔注意更多，对燃烧中的特洛伊城注意较少。这两件事的描述是前后承续的，我看不出为什么前一件事使我们大受感动，就会使第二件事相形见绌，除非那第二件事本身根本不足以动人。

诗人更没有理由去更改蛇的缠绕。在雕刻作品中，蛇的缠绕使受难者的双手忙于应付，把他们的脚绑住。这样的安排是很悦目的，留在想象中的形象也是很生动的。它既明确而又单纯，用语言来表现它，并不比用自然符号来表现它更困难。

---

① 维吉尔的史诗《伊尼特》是模仿荷马史诗而且接着特洛伊战争来写的。主角伊尼阿斯(Aeneas)是特洛伊国王的女婿，国亡之后，带着二十条船往地中海朝西航行，到了非洲迦太基附近，他的船被风浪打破了，他受到了迦太基王后狄多(Dido)的款待，和她发生了爱情，但是他遵从神谕离开了迦太基，狄多失恋自杀。后来他到了现在的罗马，和当地国王拉丁努斯(Latinus)的女儿结了婚，就成了拉丁民族奠基的始祖。他在迦太基向狄多叙述了拉奥孔的故事(见《伊尼特》卷二。参看附录三)。

② 指特洛伊的毁灭。

……一条蟒跳起，去袭击拉奥孔自己，  
把他周身从上到下都缠绕起来，  
然后用毒齿咬他的腰；  
……………  
另一条蛇又突然溜回来，溜到下身，  
把他的双膝紧紧地缠绕在一起。

这几行诗是莎多勒特写的<sup>①</sup>，如果出于维吉尔之手，就无疑地描绘出更好的图画来(假如他有一个蓝本摆在眼前，来启发它的想象)，而且会比他所留传下来的这两行诗更好：

它们又缠住他，拦腰缠了两道，  
又用鳞背把他的颈项捆了两道，  
它们的头和颈在空中昂然高举。

这些细节固然也抓住我们的想象，但是却不让我们的想象在它们上面多流连，想象不能设法使它们井井有条，一目了然，而是要时而只想到拉奥孔，时而只想到蛇，不能想到拉奥孔和蛇摆在一起会形成什么样的一个形象。如果想象想到了这个形象，它对维吉尔的描绘就会感到不满，觉得它最没有绘画的艺术性。

纵使维吉尔就他的蓝本所作的更改并不算不成功，却仍不免是纯然任意武断的。摹仿本来要求类似，在不必要时更改，能否达到类似呢？无宁说，既摹仿而又要更改，用意就显然不在求类似，所以根本也就不是摹仿。

---

<sup>①</sup> 参看10页注②。



人们也许反驳说，全体不是摹仿，这一部分或那一部分或许还是摹仿。好！但是究竟有哪些个别的部分在诗人的描绘中和在雕刻作品中显得完全一致，使得我们可以说，在这些个别部分上，诗人是摹仿了雕刻作品呢？拉奥孔，他的两个儿子以及那两条蛇都是从传说中文传下来的，传给了艺术家，也传给了诗人。把传说的部分抛开，艺术家和诗人并不一致，只有在一点上一致，那就是父亲和儿子们都被蛇缠绕成一团。但是这个想法起于更改了的情境：那就是父亲也遭到儿子们所遭到的厄运。这一点更改，象上文已经提到的，象是维吉尔的手笔，因为过去希腊传说并不是这样的。所以就蛇把父亲和儿子缠在一起这一点来说，不是诗人摹仿了艺术家，就是艺术家摹仿了诗人，二者必居其一，而后者一个可能性显得较大。在其余一切细节上，诗人和艺术家却都不一致，只是要把这一点区分清楚：如果是艺术家作了这些更改，他的摹仿诗人的企图就并不因此就显得不存在，因为他那门艺术的界限逼得他不得不作那些更改；但是另一方面，如果假设诗人摹仿了艺术家，那么，上述那些更改就足以证明这种假设不能成立，凡是不顾到这一点而仍然坚持这种假设的人们就不能别有所指，只能指雕像群在年代上要早于维吉尔的诗的描述。<sup>①</sup>

---

① 本章论证维吉尔摹仿拉奥孔雕像一说不能成立。莱辛认为，拉奥孔雕像群是受维吉尔史诗影响的，所以年代在后。



## 第七章 是独创性的摹仿还是抄袭？

人们说到艺术家摹仿诗人，或是诗人摹仿艺术家的时候，这话可以有两种涵义。一种是这一方实际就用另一方的作品为摹仿的对象；另一种是双方都摹仿同一对象，而这一方却采用另一方的摹仿方式和风格。

维吉尔在描绘伊尼阿斯的护身盾时，他是按照第一种涵义，去摹仿制造这面护身盾的艺术家。<sup>①</sup>他所摹仿的是这件艺术作品本身，而不是表在这件艺术作品上面的那些东西；尽管他同时也描绘了那些东西，他也只是把它们看作护身盾的一部分，而不是描绘它们本身。但是另一方面，如果是维吉尔摹仿了拉奥孔雕像群，那就会是第二种涵义的摹仿，因为他所摹仿的并不是那雕像群本身，而是其中的人物情节，他从那雕像群中所借取的只是这些特殊人物情节。

在第一种涵义的摹仿中，诗人显出独创性，在第二种涵义的摹仿中，他只是一个抄袭者。前一种是形成诗本质的那种一般性的摹仿中的一部分；他作为天才而创作，他的题材可以是另一门

---

① 见《伊尼特》卷八，第608至731行。伊尼阿斯到了意大利，他的母亲女爱神维纳斯交给他一面盾牌，这面盾牌也是火神制造的，上面刻着的浮雕都是有关罗马历史的预言，所以内容和荷马所写的阿喀玛斯的盾不同。

艺术的作品，也可以是大自然的作品。后一种摹仿却不然，它完全降低了艺术家的尊严，他所摹仿的并不是事物本身，而是旁人对事物的摹仿；他所显出的特征并不是他自己所独创的，而只能使我们对另一位天才的特征起一种索然无味的联想。<sup>①</sup>

如果艺术家和诗人都用同一对象，而且往往从同一个观点出发来看它，他们两人的摹仿都不免在许多方面显出一致，而彼此之间却不曾有丝毫的摹仿或竞赛。如果题材所涉及的某些事物现已不复存在，同时代的艺术家们和诗人们所显出的这种互相一致，就可以起互相说明的作用。但是如果把这种说明捧得太高，把一种偶合看成一种意图，特别是认为诗人在每一个琐屑细节上都是把眼睛盯在这一座雕像或那一幅绘画上来进行写作，那对于诗人就未免是帮倒忙。不仅是对诗人，就是对读者也是在帮倒忙，因为这样一来，诗中最美的段落对于读者固然变得很清楚（如果上帝愿意如此的话），可是也就变得非常枯燥无味了。

一部英国名著的目的和错误正在于此。斯彭司写了一部《泡里麦提斯》<sup>②</sup>，显出了古典学问的渊博以及对古代艺术流传下来的一些作品的亲切体会。他的目的在于用古代艺术作品去解释罗马诗人的作品，同时又用罗马诗人的作品来解决过去关于古代艺术作品的一些没有弄清楚的问题。这个目的他往往以巧妙的方式

---

① 这两种摹仿的分别用一个中国的事例来说明较易明白，例如原始的《清明上河图》是根据现实生活画出来的，属于第一种摹仿；许多《清明上河图》的事本则是摹仿旁人的摹仿，属于第二种摹仿。莱辛认为如果是维吉尔摹仿了拉奥孔雕像群，那就只是用另一种摹仿方式（用语言）去摹仿雕像群中已有的人物情节，属于第二种摹仿，只是抄袭，见不出独创性。

② 斯彭司（Joseph Spence, 1699—1768），英国牛津大学的诗学教授，诗人蒲柏的好友。他的《泡里麦提斯》（Polymetis, 1747）的副题是《关于罗马诗人作品与古代艺术家遗迹之间的一致性的研究，拿二者互相说明的一种尝试》，这部书用的是对话体。

实现了。尽管如此，我还要说，他的这部书对于每一个有鉴赏力的读者都必然是一部简直不能容忍的坏书。

例如瓦勒里乌斯·弗拉库斯在描绘罗马护身盾上的展翅膀的电光时说：

罗马的战士啊，你并不是第一个人  
让电光的红翼在护身盾上闪闪飞翔！①

对于我来说，如果我能从一座古代纪念坊上看见这样一面护身盾的图形，这里两行诗的描绘就自然会更清楚易懂些。再如古代兵器制造家们也很可能在护身盾和头盔上雕刻出战神悬在空中的图像，如同艾迪生相信自己曾在一个钱币上看出战神悬在瑞亚的头空中那样②，纠文纳尔在他的诗中所用的“悬空的”（pendentisque）一词也可能影射到这样一种盔或盾。在艾迪生以前，这个词对于注释家们一直是个谜语。我自己也想到一个例，在奥维德所写的困倦的刻法罗斯召唤凉风那一段诗里：

---

① 弗拉库斯（Valerius Flaccus），公元一世纪罗马诗人，写过一部史诗《阿尔戈船英雄纪》（Argonautica），引文见此诗卷七，第55行。“电光的红翼”句指罗马兵士的护身盾上刻了雷神。自此以下几个例子都为着说明诗与画或雕刻可以互相说明，但是莱辛认为诗人和艺术家并不因此就必然是互相摹仿，或是用同一方式处理同一题材的。

② 艾迪生（Joseph Addison，1672—1719），英国散文家和文艺批评家，他写过一部对话《论古代钱币的用处，特别就涉及拉丁和希腊的诗人作品来看》，提出了诗与画从相习的原则出发的论点。斯彭司的《泡里麦提斯》是在这部对话的感发之下写的。艾迪生在一枚钱币上看到战神悬在女地神瑞亚（Rhea）的头上的形象，就认为纠文纳尔（Juvenal，公元一世纪罗马诗人）在他的《第十一首讽刺诗》里所用的pendentisque（悬空的）一词的问题（过去注释家对这一词一直争论不休）可以得到解决，指的是兵士头盔上刻着战神悬在空中。莱辛在原注中反对此说，认为古代艺术从来不把物体描绘为悬空的。

奥拉啊……来呀……

我最欢迎的，来到我的怀里，让我凉快呀！①

他的妻子普洛克理斯把这位“奥拉”当作她的情敌，我觉得这段诗会显得更自然些，如果我能在古代艺术作品中看出她确实是凉风的人格化，而且在“奥拉”的名称之下，是作为一种女风神而受到崇拜的。我也承认，纠文纳尔在把一个显贵而无用的人叫做“赫尔墨斯石柱”②时，我们很难看出这个比喻中的类似点，除非知道这是一根很坏的石柱，上面只有神的头或至多只有神的躯干，看不见手脚，这样才能引起懒惰无所事事的概念。象这样的说明倒是不应遭到鄙视的，尽管它们不是在任何时候都是必然的或恰当的。诗人把眼前的艺术作品看作不是一种摹仿，而是一种独立存在的东西，或是艺术家和诗人采用了同样的概念，因此在表现上也就必然显出一致性，从这种一致性上也就可以推测出概念上的共同性。

但是提布卢斯③描绘他在梦中所见到的阿波罗说，“最美的少年，两鬓缠着贞洁的月桂，金发放射出叙利亚香的芬芳，飘荡

---

① 奥维德(Ovid)，公元前一世纪罗马诗人。他在《变形记》卷七里描述了刻法罗斯(Cephalus)误射杀妻子的故事。刻法罗斯在林中打猎，天热，他在歌中召唤凉风(Aura，奥拉)，他的妻子藏在林中偷听，以为“奥拉”是他另外爱上的女人，心怀妒忌，搅动了树林，发出了声响。刻法罗斯闻声发箭，把她射死，不知那是自己的妻子。

② 纠文纳尔在一首诗中讽刺以高贵门第为自豪、游手好闲的人，把他比作“赫尔墨斯石柱”。赫尔墨斯(Hermes)是希腊神话中的神使，相当于罗马神话的墨丘利(Mercury)，除主管交通外，还是疆界的维护者。“赫尔墨斯石柱”即界碑的古称。

③ 提布卢斯(Tibullus)，公元前一世纪罗马诗人，引文见于他的《挽歌》。斯彭司在《泡里爱提斯》里认为这章诗受到希腊画家爱琪安(Echion)的《含羞的新娘》一画的影响。

在他的柔嫩的颈旁，周身皙白里间玫瑰红，就象新娘刚见到新郎时双颊上面的颜色那样。”象这些面貌特征为什么一定要从古代名画中去借用呢？爱琪安的《含羞的新娘》也许就住在罗马，<sup>①</sup>也许曾被人成千成万次地临摹过。难道当时世间就已经没有新娘羞怯了吗？从画家见到这种羞怯之后，难道一位诗人除非从画家的摹仿中就不能再见到它吗？再比如说，如果另一位诗人<sup>②</sup>提到疲倦的火神在火炉前面孔炙得通红火热，难道他一定要去从一位画家的作品里才能认识到劳动令人疲倦，炎热令人脸红吗？再说卢克莱茨<sup>③</sup>描述了一年四季的变化，顺着自然次序一一描述下去，以及它们在天上和地上所产生的效果，难道他是一种朝生暮死的蜉蝣，不曾活到一整年，亲身经历过这些变化，而还必须看到古代庙会中抬着走的四季神像，才能把四季的变化描述出来吗？难道他一定要先从这些神像学会古代诗艺的技巧，然后才能把四季之类抽象观念转化为实在的事物吗？再如维吉尔在所写的《厌恨桥梁的阿腊克斯河》那一幅关于河流泛滥冲毁桥梁的壮丽的诗画里，如果暗示出一件描绘河神真正冲毁桥梁的艺术作品，就会完全失去它的美吗？<sup>④</sup>这类的说明把诗人的最清楚的章节都说成不是他的，仿佛都不是他的独创，以便把光荣让给某一位艺术家，我们要这种说明干什么呢？

我很惋惜，《泡里麦提斯》本来可以成为一部有用的书，由于这种缺乏鉴赏力的穿凿附会，把古代诗人的作品不归功于他们

---

① 指罗马的现实生活中的女子。

② 见斯塔提乌斯(Statius, 公元一世纪罗马诗人)的《森林》(Silvae)。斯彭司认为这段诗也与一幅古画有关。

③ 卢克莱修(Lucretius), 公元一世纪罗马诗人和唯物主义思想家，著有一部哲理诗《物性论》。斯彭司认为他描写四季的诗受到古代四季神像的影响。

④ 见《伊尼特》卷八，第728行。

自己的想象力而归功于他们所接触到的另一个人的想象力，所以它不免令人起反感，比起那些最枯燥的咬文嚼字的学者们的肤浅注释，对于古典作家还更有害。我特别感到遗憾的是：在这一点上斯彭司竟有艾迪生做他的先驱，艾迪生想把自己对古代艺术作品的体会变成注释的工具，这种愿望本来可嘉，可惜他也分辨不出摹仿艺术家的作品对于诗人在什么情况之下有利，在什么情况之下有害。<sup>①</sup>

---

① 本章指出两种摹仿方式：摹仿另一种艺术的实际题材和摹仿另一种艺术的风格，后者是抄袭而前者才是独创；批判斯彭司穿凿附会地用古画去说明古诗，是由于不懂这两种摹仿的分别以及诗与画的界限。



## 第八章 诗与画在塑造形象的方式上的分别

斯彭司对于诗画互相类似的看法是最离奇的。他相信这两种艺术在古代结合得非常紧密，经常携手并行，诗人总是要向艺术家看齐，而艺术家也总是要向诗人看齐。斯彭司不曾想到，诗是一门范围较广的艺术，有一些美是由诗随呼随来的而却不是画所能达到的；诗往往有很好的理由把非图画性的美看得比图画性的美更重要。所以每逢他在古代诗人和艺术家之间发见到顶细微的分歧时，他就陷入困境，想出一些最离奇的脱身术。

古代诗人写酒神，在大多数场合下头上都有角。斯彭司说，很奇怪，这些角在酒神雕像上却很少见。他时而提出这个理由，时而又提出那个理由来解释，说这是由于考古家们蒙昧无知，由于这些角本身很小，可能被酒神经常戴着的葡萄和长春藤叶的冠遮盖住了。他绕着真正的理由转来转去，却猜想不到真正的理由就在面前。酒神头上的角并非天生的角，象山神和林神们头上的角那样，而是额上的一种装饰，可以随意戴上，也可以随意脱掉。

当你不戴角站在那里时，  
你的头面就象一位姑娘的。①

这是奥维德对酒神的庄严召唤。可见酒神也可以显示自己没有角，当他要现出少女的美丽时，他就不戴角。艺术家们宁愿描绘酒神具有少女美的样子，所以要避免凡是可以产生坏效果的附加品。角就会成为这种附加品，通常是系在冠上的，在柏林皇家陈列室里还可以看到这种冠上系角的头像。冠本身也是一种附加品，把美丽的额头遮盖住，所以在雕像中酒神不但很少戴角，也很少戴冠，尽管诗人经常写酒神戴冠，并且认为冠就是由酒神发明的。对于诗人来说，角和冠都可以微妙地影射到酒神的事迹和性格；而对于艺术家来说，角和冠却可以妨碍酒神显示出更高的美。我认为酒神之所以获得“两重形象”的称号，②就是因为酒神既可以显得很美，也可以显得很凶恶可怕。如果是这样，艺术家们从这两种形象之中只挑选最符合他们那门艺术的使命的那一种，就是一件非常自然的事了。

智慧女神弥涅尔瓦和雷神后尤诺在罗马诗人作品中往往迸射电光。斯彭司追问：为什么她们在画像和雕像中不是这样呢？他自己的答案是：迸射电光是这两位女神的特权，其根由也许只能从萨莫色雷斯岛上的宗教秘密仪式中才可以发现到；而艺术家们是被古代罗马人看作平民的，所以很少被允许参加这种秘密仪式，因而对它们就一定毫无所知，他们既然不知道，也就不能描绘。

---

① 见奥维德的《变形记》卷四，第19行。

② 酒神巴克科斯(Bacchus)在古代就已有Biformis(两重形象)的称号，即既可丑，也可美。

我可以反问斯彭司：这些平民进行创作，是独出心裁呢，还是按照懂得秘密仪式的显贵人士的吩咐？在古希腊人之间，艺术家们是否受到同样的轻视呢？罗马艺术家们不是大部分原籍希腊吗？还有许多其它这样的问题。

斯塔提乌斯和瓦勒里乌斯·弗拉库斯都描绘过在盛怒中的女爱神，形状非常凶恶可怕，令人一眼乍见时还会以为她是复仇女神而不是女爱神。斯彭司从古代艺术作品中到处寻找，找不到一位这样在盛怒中的女爱神。他从中得出什么结论呢？是不是诗人比起雕刻家和画家有更大的自由呢？这是他应该得到的结论，但是他一辈子死守一条基本原则：凡是在一幅画或一座雕像中表现出来会显得荒谬的东西，在诗的描绘中也就不会好。因此，上述两位诗人就一定犯了错误。“斯塔提乌斯和瓦勒里乌斯生在罗马诗已在衰颓的时代。在这种诗里，他们暴露出他们的腐化的趣味和低劣的判断力。在较昌盛的时代，诗人们就决不至于这样破坏绘画表现的规则。”<sup>①</sup>

说出这样话来，就足以见出他的辨别力很差。我不想就这一事例来替斯塔提乌斯作辩护，只想提出一个一般性的看法。艺术家所描绘的神和精灵并不完全就是诗人所要用的神和精灵。对于艺术家来说，神和精灵都是些人格化的抽象品，必须经常保持这样性格特点，才能使人认得出他们。对于诗人来说，神和精灵却是些实在的发出行动的东西，在具有他们的一般性格之外，还各有一些其它特性和情感，可以按照具体情境而显得比一般性格还更突出。对于雕刻家来说，女爱神维纳斯就只代表“爱”，所以他就须使她具有全部贞静羞怯的美和娴雅动人的魔力，这就是所爱

---

① 见《泡里斐提斯》第二十篇对话。

对象使我们心醉神迷的一些品质，也就是我们纳入“爱”这个抽象概念里去的一些品质。如果艺术家对这个理想有丝毫的改动，我们就认不出他所描绘的是“爱”的形象。结合到庄严而不是结合到羞怯的那种美就会使人认出不是女爱神维纳斯而是雷神后尤诺。威风凛凛的丈夫气多于娴雅风姿的那种动人的魔力所显出的就是一位弥涅尔瓦(智慧神)而不是一位维纳斯。一位发怒的女神，一种由复仇愿望和忿恨情绪所驱遣的维纳斯，对于艺术家来说，就是一个真正的自相矛盾的名词，因为爱单就它本身来看，是既不发怒，也不图报复的。对于诗人来说却不如此，维纳斯固然代表爱，却还不只是爱，在爱这个性格以外，她还有自己的个性，因而她能爱慕也能怨恨。难怪她在诗人的作品里往往怒火大发，特别是点燃这怒火的正是受到损害的爱情。

在群像里，艺术家固然和诗人一样，也可以把女爱神或其它神描写得在具有一般的性格之外，还显得是一个实在的发出行动的人物，但是在这种情况下，她的行动至少也不应违反她的性格，尽管行动不是直接从性格发生出来的。例如女爱神把她的神圣武器<sup>①</sup>授给她的儿子，这个行动可以由诗人来描绘，也可以由艺术家来描绘。这里没有什么东西妨碍艺术家去尽量写出女爱神所特有的那种娴雅与美丽，也许在他的作品里女爱神还会因此更易被人认识出来。但是女爱神在要向凌辱她的楞诺斯岛人报仇时，<sup>②</sup>披头散发，怒气冲天，身上披着黑袍，手里提着火炬，象狂风暴雨似地驾着乌云冲下来，这就不是艺术家所应采用的那一

---

① 指护身盾，参看52页注①。

② 据希腊神话，楞诺斯(爱琴海中最大的岛)妇女不敢祀女爱神，女爱神就让她们遭了一次大瘟疫，以致她们的丈夫都和外来的女俘虏结了婚，后来她们为着报复，把丈夫全都杀光。

顷刻，因为在这一顷刻里他无法使人认识出她是爱神。这一顷刻对于诗人却很合适，因为诗人有一种特权，可以把这位发怒的女爱神和另一位女爱神，即具有女爱神本色的女爱神，很紧密地结合在一起，使人在复仇女神的形象中仍然认得出女爱神。弗拉库斯就做到了这一点：

于是她就显得失去了和善的容颜，  
不再用纯金缠发，让发在胸膛上飘荡，  
在盛怒之下她变成凶恶疯狂，  
双腮冒火，提着熊熊的松枝火炬，  
披着黑袍，活象冥河畔的女冤魂①。

斯塔提乌斯也做到了这一点：

抛开古老的巴浮斯②和它的一百座祭坛，  
她披头散发，改变了容颜，解开了腰带，  
远离了伊达山③峰上的蔚蓝天，  
人们传说，那是漆黑的深夜，  
挥舞着另样的火焰和更巨大的弓箭，④  
那位女神带着复仇女神们绕着婚床飞驰，  
在深闺密室里遣散层层盘绕的毒蛇，  
让一切入睡的人都心惊胆颤。⑤

---

① 见《阿尔戈船英雄纪》卷二，第102行。参看54页注①。

② 巴浮斯(Paphos)，希腊地名，奉祀女爱神的地方。

③ 伊达(Ida)山是女爱神的住所。

④ 不是女爱神原有的火焰和弓箭。

⑤ 见斯塔提乌斯的《忒拜歌》，参看56页注②。

我们可以说，只有诗人才有一种艺术技巧，去描绘反面的特点，并且把反面的和正面的特点结合起来，使二者融成一体。她不再是娴雅的女爱神，不再用金钮扣缠发，身上不再飘荡着天蓝色的长裙，没有系腰带，而是用另样的火焰和更大的弓箭武装着自己，还有和她一样的复仇女神们陪伴着她。难道因为艺术家不得不放弃这种艺术技巧，诗人也就不应该运用它吗？如果绘画一定要和诗艺做姊妹，她就不应该做一个妒忌的姊妹，妹妹自己不能用的一切装饰，她不能禁止姐姐也一概不用。<sup>①</sup>

---

① 本章继续批判斯彭司的诗画一致说，就造形艺术不让酒神戴角以及不表现女爱神的盛怒等事例，论证诗比画有较大的范围，可表现个性特征，也可表现丑的和反面的东西，画则宜于写一般的、美的和正面的东西。参看附录中《古人如何表现死神》的摘译。



## 第九章 自由创作的雕刻与定为宗教用途的雕刻之间的区别

在就个别事例对画家和诗人进行比较时，我们首先要认识得很清楚，他们双方进行工作，是否都有充分的自由，是否不受任何外在压力，以达到他们各自部门的艺术的最高效果为目的。

对于古代艺术家来说，宗教往往就是这种外在压力。他的作品既然是规定要为虔敬和崇拜服务的，就不能总是象他专以娱乐观众为目的时所做到的那样完美。迷信拿许多寓意符号(象征)的重载压到神们身上，其中最美的符号并不总是因为它们最美而受到崇拜。

在楞诺斯岛的酒神庙里——孝敬的许普西普勒就从这座庙里把她的乔扮酒神的父亲救出来，<sup>①</sup>——酒神是戴着角站在那里的，毫无疑问，酒神在所有奉祀他的庙里，也都戴着角，因为角是显示酒神本质的符号。只有自由的艺术家创造酒神像，不是为

---

① 许普西普勒(Hypsipyle)是楞诺斯国王托阿斯(Thoas)的女儿，当岛上妇女们受女爱神的怂恿，要把男人们全杀光时(参看61页注②)，她把她父亲乔扮成酒神带出岛境，因而脱险。弗拉库斯在《阿尔戈船英雄纪》卷二第265至273行里曾叙述此事，并明确地说国王扮酒神时头上戴着角。

着要摆在庙里，才把角这个符号抛开。如果我们所见到的现存的酒神像都没有角，这也许足以证明它们不属于宗教崇拜用的那一种。此外还有一个很大的可能，属于宗教崇拜用的一种正是早期基督教中虔敬的偶像破坏者所憎恨的主要对象，他们偶尔放过不破坏的艺术品都是没有为偶像崇拜所玷污的。

既然发掘出来的古代文物之中这两类作品都发见过，我希望把“艺术作品”这个名称只限于艺术家在其中是作为艺术家而创作，并且以美为唯一目的的那一类作品。此外一切带有明显的宗教祭典痕迹的作品都不配称为“艺术作品”，因为艺术在这里不是为它自己而创作出来的，而只是宗教的一种工具，它对自己所创造的感性形象更看重的是它所指的意义而不是美；尽管这样说，我并不是要否认，这种艺术有时也要把意义体现在美里，或是由于考虑到当时的艺术情况和较高明的审美趣味，它对前者（宗教意义）不大注意，因而只有后者（美）才显得站在统治的地位。

如果我们不指出这种差别，鉴赏家和考古学家就会经常由于不能互相了解而互相冲突。这就是说，鉴赏家根据自己对艺术使命的见识，坚持这一件或那一件作品并不是古代艺术家所作的，不是作为艺术家而自由地创作出来的；而考古学家却认为使艺术家创造出作品的并不是宗教或是艺术领域以外的任何其它原因——艺术家在这里是作为手艺人来理解的。他相信任何一件信手拈来的雕像都可以作为反驳鉴赏家的例证，而鉴赏家却毫无顾忌地把这件雕像抛回到它本来所在的垃圾堆里去，使得博学的考古学家们大惊小怪。<sup>①</sup>

---

① 莱辛所要说明的是，艺术鉴赏家和考古学家所用的标准不同，艺术鉴赏家的标准是美，因而否定服务于宗教的作品，而考古学家的标准是表现，因而否定艺术的宗教根源。

但是另一方面，宗教对艺术的影响也可以被人过分夸大。斯彭司就是一个稀奇的例证。他从奥维德的诗篇里发现到女灶神在她的庙里，并不以她亲身的形象而受到崇拜，这对于他好象就能构成一个充足的理由来作出结论，说女灶神的像根本就不曾存在过，凡是被看作女灶神像的实际上都并不代表女灶神而代表她的女信士。<sup>①</sup>这真是一个离奇的推论！诗人们曾替女灶神描绘出一个明确的身分，她是农神和女地神的女儿，有一次险些儿遭到生殖神普里阿波斯的侮辱，此外诗人们还说了许多关于她的事，难道只因为女灶神在某一个别的庙里以火的符号而受崇拜，艺术家就被剥夺了权利，不能用他那门艺术的方式来把她的明确的身分表现出来吗？斯彭司还犯了一个错误，把奥维德仅就罗马一座个别的女灶神庙来说的话，推广到一切女灶神庙和她的祭典，普遍一律，毫无例外。其实女灶神并不是在一切庙里都象在罗马这座庙里所用的那个方式受到崇拜；就连在意大利，在努玛<sup>②</sup>建国以前，崇拜女灶神的方式也不一样。努玛不愿意让人用人或动物的形象去表现神，毫无疑问，他对女灶神祭典所进行的改革就在于禁止用人身形象来表现她。奥维德自己就说过，在努玛以前，女灶神庙里确实有过雕像，这些雕像表现出因为看到自己的女司祭西尔维亚<sup>③</sup>成了母亲，感到羞惭，用自己的处女的手蒙起眼睛来。在罗马以外各省里，女灶神庙并没有完全遵照努玛的规定行事，这似乎已为一些古代铭刻所证实，其中提到一个“女灶神的司祭”。

① 见《泡里麦提斯》第七篇对话。女灶神(Vesta)是罗马每个家庭都供奉的女神，往往用火来象征。按照罗马的习俗，只有女灶神庙里才有燃烧不断的火种。女灶神的性格特征是贞洁，她的女信士必须是处女。

② 努玛(Numa)，传说中的罗马第二代国王。

③ 西尔维亚(Sylvia)，传说是罗马的开国祖罗牟路斯(Romulus)的母亲。她本是女灶神的司祭，照章不能结婚，但是她和战神结了婚，就生了罗马的第一代国王。见奥维德的《法斯提》(Fasti)诗卷三，第45至46行。

在科任托斯也有一座女灶神庙，其中没有女灶神的雕像，只有一个献牺牲的祭坛。但是这是否足以证明希腊人就没有女灶神的雕像呢？在雅典的议院里就有一座女灶神像，站在和平神像旁边。雅索斯的居民也夸口说他们有一座女灶神雕像，立在城里，是露天的，却从来没有雨雪落到像上面。普里琉斯还提到一个出于斯柯巴斯<sup>①</sup>之手的女灶神坐像，在当时是放在罗马赛尔维林花园的。纵使承认我们现在已很难辨别出女灶神自己和她的女信士，这是否就足以证明古代人也不能辨别或是不想辨别呢？有一些特点显然只属于女灶神而不属于她的女信士，只有在女灶神手里才可以有笏，火炬和雅典娜神像。至于柯第弩斯<sup>②</sup>说女灶神还持手鼓，也许她持手鼓时是以地神的身分出现的，否则柯第弩斯对他所看到的東西就没有认识清楚。<sup>③</sup>

---

①. 斯柯巴斯(Scopas)，公元前四世纪希腊雕刻家。

②. 柯第弩斯(Codinus)，十六世纪希腊学者，写过君士坦丁的历史。据他说，地神也叫做Vesta(女灶神名)，常用一妇人持手鼓来象征。

③. 本章提出用于宗教的艺术不以美为目的，因而不能算是艺术的看法；后半章作者因宗教雕刻而讨论到关于女灶神雕像的一些枝节问题。

## 第十章 标志<sup>①</sup>的运用，在诗人手里 和在艺术家手里不同

我还注意到斯彭司的一个奇怪的论调，很清楚地说明了他对诗与画的界限考虑得很少。他说：“说来很奇怪，诗人们一般对文艺女神们的描绘是极稀少的，稀少的程度是出人意料的，因为诗人们和文艺女神本来有特别深的关系。”<sup>②</sup>

这不就是认为诗人们说到文艺女神时不用画家所用的那种无声的语言，是一件奇怪的事吗？乌刺尼亚<sup>③</sup>对于诗人们是天文学的女神，从她的名字和她的所作所为，我们就可以认识出她的职责。艺术家为着把她的职责很清楚地表现出来，就得使她用一根棍子指着天文仪，这根棍子，这个天文仪和她的这种姿势就是艺术家的字母，用来拼出乌刺尼亚的名字。但是诗人想要说“乌刺尼亚老早就已根据星宿预言到他的死”<sup>④</sup>这么一句话时，他为什么

---

① “标志”原文是Attribute，本义是“属性”，但是莱辛和斯彭司所指的都是认识一个人物所根据的面貌、性格和职业等方面的特征，往往是带有象征意味的具体的东西。

② 见《泡里斐提斯》第七篇对话。

③ 乌刺尼亚(Urania)，九个文艺女神之一，司天文。

④ 见斯塔提乌斯的《忒拜歌》卷八，第551行。

一定要向画家表示尊敬，添上一句“乌刺尼亚，手里拿着一根棍子，面对着天文仪”呢？这岂不是就象一个人本来能够而且应该把话说得响响亮亮的，却还要运用土耳其后宫里哑巴太监们因为不能说话而造出来的那种符号吗？<sup>①</sup>

斯彭司还在另一个问题上发表过一个奇怪的论调，那就是关于道德方面的神，即古代人认为掌管道德品质和人类生活行为的那些神。他说，“值得指出的是罗马诗人关于最好的道德方面的神所说的话少得出人意外。艺术家们在这方面却远较丰富，谁要想知道这类神中每一位的容貌衣着，只要去请教一下罗马皇帝们的钱币就行了。诗人们固然也时常把这类神作为人物来提，但是一般很少谈到他们的标志，服装以及外表方面其它事项。”<sup>②</sup>

诗人就抽象概念加以人格化时，通过他们的名字和所作所为，就足以显出他们的特征。艺术家却没有这种手段可利用，所以就只得替人格化的抽象概念找出一些象征符号，使它们成为可以辨认的。这些象征符号并不是所象征的东西，意义也不同，所以就变成一些寓意的形象。

在艺术里，一个女人手持一条缰绳，另一个女人靠着一根柱子，她们都是寓意性的人物。但是在诗人手里，“节制者”和“坚定者”并不是寓意性的人物而只是人格化的抽象概念。

在艺术家手里，这些寓意人物的象征符号是根据需要来发明的。除此以外，他就没有其它办法使人了解这一个或那一个形象所指的究竟是什么。至于诗人，他为什么要把艺术家迫于需要所采取的办法强加给自己呢？

---

① 为着防止泄露宫廷秘密，太监们都被弄成哑巴，只能用手势表达意思。

② 见《泡里麦提斯》第十篇对话。



斯彭司所认为奇怪的事，对于诗人们来说，却值得规定成为一条规律。诗人们不应该把绘画的贫乏看成它的财富。他们不应该把艺术为着要赶上诗而发明的手段看作一种值得羡慕的完善（或优点）。艺术家在用象征符号来装饰一个形体时，他就是把它从一个单纯的形体提高到一种较高尚的人物。但是诗人在利用这种画艺中的装饰时，他就是把一个较高尚的人物变成一个傀儡。

这条规律通过古代诗人的遵循而得到证实，而对这条规律的蓄意破坏则是近代诗人最欢喜犯的错误。近代诗人的想象人物都戴着假面具行走，凡是对这种假面具把戏懂得最多的人，对作品中主要的东西也就懂得最少。所谓主要的东西是指让人物行动起来，通过行动来显出人物的性格特征。

不过在艺术家们用来显示抽象概念的那些象征符号之中，倒也有一种是可而且值得用在诗里的。我指的是不应看作寓意而应看作工具的那一种符号，这些工具由诗人联系到某种人物时，是那些人物在实际生活中所必须用的。“节制者”手里的缰绳和“坚定者”所倚的柱子都只是寓意性的，所以对诗人就没有用处。“公正者”<sup>①</sup>手里的天平就不只是寓意性的，因为天平的正确运用其实就是公正者的一个组成部分。但是文艺女神手里的竖琴或笛，战神手里的矛以及火神手里的铁锤和火钳就完全不是象征符号而是单纯的工具，没有这些工具，这些人物就不能做出我们认为他们做过的那些事业。古代诗人有时放进他的诗句中去的那些标志，都属于这一种；因此，我想把这一种标志称为“诗

---

① 原义为“公正”、“正义”、“公道”。

的标志”，以别于另一种，即寓意性的标志。诗的标志代表事物本身，而寓意性的标志则只代表某种类似这事物的事物。①

① 本章论证造型艺术由于不用语言，须用一些符号标志，使人可以认出所描绘的对象究竟是什么；诗用语言，就用不着这些“哑巴符号”，直接把对象的名称说出就行了；但诗也有“诗的标志”，它是反映实际生活而不是寓意性的。从第七章到第十章，作者都在通过批判斯彭司而提出他自己的观点：诗与画应有区别。

## 第十一章 诗与画在构思与表达上的差别

克路斯伯爵好象要求诗人也用寓意性的标志来装饰他所想象出来的人物。<sup>①</sup>这位伯爵对诗的理解赶不上他对绘画的理解。

不过在他提出这个要求的著作里，我找到了机会来研究一个比这一点还更重要的问题，我现在把这问题中最本质的方面指出来，以便更好地考虑一下。

---

① 克路斯伯爵 (Count Caylus, 1692—1765)，法国文艺批评家，著有《从荷马的〈伊利亚特〉和〈奥德赛〉以及维吉尔的〈伊尼特〉中所找出的一些画面，附载对于服装的一般观察》(1757)，他的企图是从古诗中找绘画的题材。作者原注：“阿波罗把萨柏冬(Sarpedon, 在特洛伊战争中被希腊将领帕特洛克罗斯杀死)的洗净涂油的尸体交给死神和睡神送到他的祖国去：‘他把他托付睡神和死神两位孪生兄弟，叫赶快运走。’”(《伊利亚特》卷十六，第681至682行)克路斯把这个意思推荐给画家去画，但是补充了一段说：‘可惜荷马没有把当时人认为睡神应有的那些标志告诉我们，除掉他的动作(睡)以外，我们不知道怎样描绘出睡神的性格特征，我们就让他戴罂粟花冠。动作(睡)和罂粟花这些观念都是近代的，前者用处不大，而在目前这个事例里根本不能用，我看连罂粟花也象用非其所，特别是对于和死亡摆在一起的一个形体。’”(《从〈伊利亚特〉和〈奥德赛〉里找出的画面》)这就要求荷马用些和他的宏伟风格最不相容的小装饰。荷马描绘睡神，只用他和死神是孪生兄弟这一特色，如果他拿最巧妙的标志给睡神，也不会把他的性格特征描绘得那么完善，也不会使我们对他有那么生动的印象。如果艺术家把他和死神是孪生兄弟这一点表达出，他就用不着一切其它标志了。实际上古代艺术家们

按照克路斯伯爵的看法，艺术家应该仔细钻研荷马那位最伟大的擅长描绘的诗人，因为他就是第二自然。克路斯向诗人指出，希腊人所处理的那些故事提供多么丰富的材料，还不曾为人所利用，但是如果利用起来，可以作出最好的图画。他还认为艺术家愈能丝毫不差地遵照诗人所写的情境，在表达上也就愈能达到完美。

在这种主张里，我们在上文所区分开来的那两种摹仿方式也被混淆起来了。〔依这种主张〕，画家不仅要摹仿诗人所已经摹仿过的事物，而且还要摹仿诗人所用过的细节；他要把诗人不仅作为一个故事叙述者，而且作为一个诗人来利用。<sup>①</sup>

但是这第二种摹仿方式对于诗人既然是降低身分的，对于艺

---

描绘死神和睡神，都用人们期待于孪生兄弟的那种类点。在厄理斯的天后庙里有一个杉木橱，上面雕着睡神和死神，他们是两个男孩，睡在夜神的怀抱里。他们之中一个是白的，一个是黑的，一个已睡着，一个象正在要睡，他们都是两腿交叉着的，我宁愿用‘交叉着的’译普里琉斯所用的词，而不用‘弯曲的’，或是用格多汪(Gedwyn)的译词，‘畸形的腿’。如果是‘弯曲的腿’，它表达出什么意思呢？但是两腿交叉地躺着，却是睡眠者的通常的姿势，而这恰恰是玛非所描绘的睡神的姿势。近代艺术家们却把古人所用的睡神与死神的类似点完全抛弃了，而一般惯用的方法是把死神描绘为骷髅，至多是骷髅包着一层皮。所以克路斯首先应该指示艺术家的是，在描绘死神时应该仿效的是古代人还是近代人所惯用的方法。他好象赞成近代的方法，因为他说死神的形象和另一个戴花冠的形象摆在一起就不相宜。但是他是否想到近代人关于死神的观念和一幅荷马的描绘的画面极不相宜呢？他就感觉不到近代死神观念令人恶心吗？佛罗伦萨公爵画廊里有一个很小的金属雕像，描绘一个躺在地上的骷髅，一只胳膊搁在一个骨灰罐上（见斯彭司的《泡里斐提斯》对话中第41插图），我不相信这是一件真的古代作品。至少它不会是表现死神，因为古代人不这样表现死神，就连古代诗人们也不曾把死神表现成为这样令人起反感的形象。”

莱辛认为古代艺术不把死神表现为骷髅的观点遭到了克洛茨（见152页注①）的批驳。为了反驳克洛茨，莱辛在1769年写了《古人如何表现死神》一篇著名的论文，其中又谈到诗和画的区别问题。参看附录二。

- ① 作为一个故事叙述者，诗人可以用现成的材料；作为一个诗人，他对细节及其安排却须见出创造性。参看第七章论摹仿与抄袭的区别，亦即两种摹仿方式的差别。

术家为什么就不降低身分呢？假如克路斯伯爵在荷马史诗里所指出的那一系列的图画在荷马以前原已存在，假如我们知道荷马是用这些古画作为他的史诗的基础，试问我们对他的崇敬不会因此就消失去很多吗？但是就画家来说，纵使他只不过是把诗人的文字表现为形体和颜色，我们却不因此就不尊敬他，这又是什么缘故呢？

理由似乎是这样：对于艺术家来说，我们仿佛觉得表达要比构思难；对于诗人来说，情况却正相反，我们仿佛觉得表达要比构思容易。假如维吉尔是从雕像群借来蛇把父子三人缠在一起那个情节，那么，在他的描绘中我们所认为更难能可贵的那一面的价值就会消失，而剩下的就只有价值较小的那一面<sup>①</sup>了。因为通过想象力把这段缠绕情节构思出来，比起用文字把它表达出来，要难得多。反之，假如是艺术家从诗人那里借来这段缠绕情节，他仍然使我们感觉到他的价值，尽管不能把构思方面的价值记在他的帐上。因为用石头来表达，比起用文字来表达要难得多；我们如果衡量一下构思与表达的轻重，我们总会有一种倾向：愈认为艺术家在表达方面成就很大，我们也就会愈降低对他在构思方面的要求。

也有一些事例，其中艺术家通过诗人摹仿品的中介去摹仿自然，比起不用这种中介，还能显出更大的优点。一个画家如果根据汤姆逊<sup>②</sup>的描绘作出一幅美的风景画来，他比起直接临摹自然的画家在成就上就还更大。后者看到他的蓝本自然就摆在面前，

---

① 对诗人来说，更难能可贵的一面是构思，价值较小的一面是表达；对画家来说，情形却正相反。

② 汤姆逊(James Thomson, 1700—1748)，英国描写自然风景的诗人，以《四季诗》著名。

而前者却须用想象力把那蓝本想象为仿佛就在面前。后者凭生动的感官印象去创造出一件美的作品出来，而前者却凭一些人为的符号所产生的朦胧的苍白的表象。①

正如我们自然而然地甘愿对艺术家放松构思方面的要求，艺术家自己也自然而然地不大关心这方面的要求。因为他明白，构思不是他的长处所在，他的最大的荣誉要靠表达，所以题材是新是旧，用过一回还是用过无数回，是他自己想出来的还是从旁人借来的，对他都无关宏旨。他停留在一个为数不多的题材的窄狭的圈子里，只要那些题材对他自己和对他的观众都是熟悉的就行，而把全部构思活动都集中在对熟悉的材料进行剪裁上面，即旧题材的新配合上面。实际上一般绘画教科书在用“构思”这个词时，所指的也正是这个意义。尽管这些教科书把“构思”分为“绘画的”和“诗的”两种，所谓“诗的构思”并不涉及题材本身的创造，而只涉及安排和表达。这还是构思，但是所构思出的不是全体而是个别部分以及它们的次第安排。这还是构思，但是属于较低级的一种，象贺拉斯向悲剧诗人所推荐的：

……………而你呢，

最好把特洛伊的诗篇改编成戏剧，

倒胜似初次用没有人知道和用过的题材。②

我说的是“推荐”，不是“命令”。推荐，因为这种方法对于他

---

① 根据诗所描绘的自然去作画，比起根据自然本身去作画，要用更多的构思，所以较难。“人为的符号”指诗所用的语言，语言只间接唤起意象，不能直接描绘感性形象，象造型艺术那样。莱辛在遗稿里详细说明了人为的与自然的两种符号的分别，见附录一。

② 见贺拉斯的《给庇梭的书简》（即《诗艺》），第128至130行。



是比较容易，比较适合，比较有利的，但不是命令，不是说这种方法本身就更好，更高明。

事实上诗人如果运用熟悉的故事和熟悉的人物，就是抢先走了一大步。这样，他就可以放过许多枯燥的细节，而在不是用熟悉的故事和人物时，这些细节对于全体的了解就是不能放过的；诗人能愈快地使听众了解，也就能愈快地引起听众的兴趣。画家也可以有这种便利，只要他的题材对于我们不是陌生的，只要我们一眼认出他的全幅布局的意图和意义，只要我们不仅立刻看到他的人物在说话，而且还立刻听到他们在说什么。最大的效果都要靠第一眼的印象；如果第一眼看到之后，还必须进行麻烦的思考和揣测，我们想受到感动的期望就要冷下去了；为着对这位难懂的艺术家的报复，我们就要硬起心肠来反对他的表达方式，如果他为了表达而牺牲了美，那么，他就活该倒霉！我们在他的作品里找不到什么引人入胜的东西，就不再在那上面流连玩索了；我们所看到的不能使我们愉快；我们也就不知道究竟应该对它怎样想了。

现在把这两点合在一起来看：第一，我们向画家所要求的远不是对题材的构思和题材的新奇；其次，熟悉的题材有助于促进绘画艺术的效果。艺术家为什么要少用新题材，我认为不能象克路斯伯爵那样把它归之于艺术家的方便或无知，以及艺术家须费全部精力和时间去解决技巧方面的困难那些理由，而是要找到它的更深的根源。凡是乍看起来象是限制艺术和削弱快感的東西，也许毕竟还是一种明智的而且对我们有益的节制，艺术家显出这种节制是应该受到赞扬的。我也不怕经验会否定我的看法。画家们会感谢克路斯伯爵的好意，但是很难普遍地采用他的意见，如他自己所期望的。纵使他们采用，再过一百年之后，还会需要另

一位克路斯，再度号召人们回想过去的老题材，把艺术家们带回过去艺术家们曾赢得不朽桂冠的那个领域。或则换一个说法，人们是否要求一般观众都能象捧着书本的鉴赏家那样渊博，对凡是可以用来作好画题材的故事和传说中每一场面都了如指掌呢？我承认，自从拉斐尔以来，画家所请教的课本如果是荷马而不是奥维德，他们就准会有更大的成就。<sup>①</sup>但是实际情况并不如此，就要请艺术家们让观众守着他们熟悉的老路，不要让观众遭到过分的困难，才能得到娱乐，免得使娱乐成为苦事。

普罗托格涅斯<sup>②</sup>曾替亚理斯多德的母亲画过像。我不知道这位哲学家给了他多少报酬。但是作为报酬，或是在报酬之外，他给了画家一个忠告，比报酬还更有价值。我不能设想他的忠告只是一句奉承话。我想他主要是因为考虑到艺术要求人人都能了解，才劝画家去画亚历山大大帝的事迹；因为这些事迹在当时是全世界人都在谈论的，而且他还预见到，在未来的世界里也会是令人不能忘记的。可惜普罗托格涅斯不够认真，没有采纳这个忠告。普里琉斯曾谈到他具有“心灵的强烈冲动，要求艺术精美的情”，一种艺术上的放肆和一种追求新奇的渴望迫使他走向完全另样的题材。他宁愿画一位雅里苏斯或库第普的事迹，<sup>③</sup>这些事迹究竟表现什么，现在我们已经无从揣测了。<sup>④</sup>

---

① 荷马的故事比奥维德的故事更为人所熟知，而过去西方画家取材于奥维德的反面更多。

② 参看6页注①。

③ 雅里苏斯(Jalysus)和库第普(Kydippe)都是罗德岛的英雄，对罗德岛人来说，他们还是人所熟知的。

④ 从第十一章到第十五章，莱辛就克路斯的诗画一致的观点进行了批判。本章论证在诗里构思比表达较难，在造型艺术里表达比构思较难；因此，造型艺术家宁愿选择人所熟知的旧题材。

## 第十二章 画家怎样处理可以眼见的和不可以眼见的人物和动作？

荷马所处理的是两种人物和动作：一种是可以眼见的，另一种是不可以眼见的。① 这种区别是绘画无法显出的：在绘画里一切都是可以眼见的，而且都是以同一方式成为可以眼见的。②

克路斯伯爵主张要把写不可以眼见的动作的画图和写可以眼见的动作的画图联成一个不可分割的画组，但是在可以眼见的和不可以眼见的两种人物都参加的那种混合动作的图画中，他没有说明，也许无法说明，怎样把那些不可以眼见的人物放在画中，才能使我们看画的人才看到他们，而画中那些可以眼见的人物却看不见他们，或是至少显得不一定会看见他们；这样，这整个画组，以及其中许多零幅，就必然变成极端混乱的，不可理解的，而且互相矛盾的。

如果手里捧着原书，这个缺点也许终于可以克服。但是最坏的缺点还在于画取消了可以眼见的和不可以眼见的这两种人物的区别，它也就使得后一种较高的人物之所以高出于前一种较低的

---

① 不可以眼见的人物指各级的神。

② 指人与神同出现在一幅画里，都一样可以眼见，不易区别。

人物的那些特征都消失掉了。

举例来说，当在特洛伊人的命运问题上分成两派的神们终于自己互相殴打的时候，在诗人的作品中这场战争全是不可以眼见的，<sup>①</sup>这就允许读者用想象去扩大那个场面，让想象可以自由活动，可以随意设想神们的身材和动作都比凡人的大得多，高得多。但是绘画却要采用一个可以眼见的场面，其中各个必要的部分的尺寸大小对于在这场面上动作的人物的尺寸大小就成为一种标准，<sup>②</sup>这个标准就悬在观众眼前，如果神这一类较高人物的尺寸大小和这个标准不相称，那就使得他们在画家的画幅上简直画成一些怪物，因为诗人曾经把他们描写为很巨大的。

在这场战争中战神首先进攻弥涅尔瓦(智慧女神和女战神)。弥涅尔瓦向后一闪身，用她的强壮的手从地上拣起一块又粗又大的黑石头，这块石头，原来在古时候是由许多男子汉用手推滚到这里立为界石的。<sup>③</sup>原诗是这样说的：

于是她向后退一闪身，用粗壮的右手  
从田野里拾起一块黝黑而嶙峋的大石头，  
这是古代人所竖立的田地界石。<sup>④</sup>

要充分估计这块石头有多么大，我们就应该回忆起荷马虽然把他的英雄们描写成为比他那时代最强壮的人还要强壮一倍，但是他

---

① 见《伊利亚特》卷二十一，第385行。

② 例如战争中所用的武器须和战士的身材相称。

③ 见《伊利亚特》卷二十一，第403行。

④ 莱辛引用荷马诗句，都用希腊原文。本编译文参校达伯勋爵(Lord Derby)的英译和来比锡出版《莱辛三卷集》的德译，只能表达原诗大意。下同。

说就连这些英雄们也还远远抵不上涅斯托<sup>①</sup>在他年轻时代所认识的人们那么强壮。我就要问：如果弥涅尔瓦所拣起的那块石头不是由某一个人而是由涅斯托年轻时代许多人立为界石的，如果她抛这样一块石头去打战神，这位女神自己的身材究竟有多么大？如果她的身材和那块石头大小相称，那就没有什么神奇了。一个人如果比我大三倍，他就当然能抛三倍大的石头。如果这位女神的身材和那块石头大小不相称，画里就会现出一件显然不近情理的事，所引起的反感就不因为冷静地思量到女神本应有超人的膂力而就可以消除的。哪里我看到一个较巨大的效果，哪里我也就指望看到一个较巨大的工具。

至于战神，他被这块大石头打倒下去了，盖住了七家人户需用的田地<sup>②</sup>。画家是不可能把他的这样巨大身材画出来的。如果他不画出，躺在地上的就不是战神，不是荷马所写的战神，而只是一个普通的战士了。

朗吉弩斯谈到过，他往往觉得荷马想把他所写的人提高到神，把他所写的神降低到人。<sup>③</sup>绘画就是把神降低到人，在画里凡是诗人使神超出象神的凡人之上的东西都完全消失了。荷马分配给神们的身材巨大，膂力坚强和行动敏捷，在程度上都远远超过他分配给最杰出的英雄们的，而在绘画中这一切都要降低到凡人的尺度，尤皮特和阿伽门农，阿波罗和阿喀琉斯，马尔斯和埃阿斯都变成一类人物，只有借一些约定俗成的外表标志才能把他们辨认出来。

---

① 参看13页注④。

② 见《伊利亚特》卷二十一，第407行。“（七户人家需用的）田地”，德文原为Hufe，英译作hide，这两词均系中世纪以后的测量田亩的单位，每一Hufe或hide约当一户人家需用的土地，数量不确定。

③ 见朗吉弩斯的《论崇高》。



绘画要使我们了解构图中某某人物应该看作是不可以眼见的時候，它所用的办法就是画一层薄云把那个人物遮盖住，使和他在一起行动的那些人物看不见他。这种云象是从荷马那里借来的。因为在战斗厮杀的喧嚷中，当一个较重要的英雄陷入险境，只有神力才能挽救他的时候，荷马就让一位护神用浓雾或黑夜把他遮盖起，然后把他从那里摄走。女爱神救帕里斯，海神救伊代俄斯，阿波罗救赫克托尔，都是用这个办法。<sup>①</sup>克路斯伯爵在为画家们就这类事件拟画稿时，念念不忘向他们推荐这种云雾。在诗里雾和夜的遮盖不过是一种诗的表达方式，用来使事物成为不可以眼见的，谁不知道呢？因此，往往看到这种诗的表达方式居然用在画里，真正画出一朵云出来了，英雄藏在云背后，就象藏在屏风背后一样，让敌人看不见他，我就不免感到离奇。这并不是诗人的原意。这是越出绘画的界限；因为在这里云是一种真正的象形文字，一种单纯的象征符号，它并不是要把遇救的英雄变成不可以眼见的，而是要向观众打个招呼说，“你们应当把他想象成为不可以眼见的。”它在这里的作用不过就象哥特<sup>②</sup>风格的古画中从人物口中吐出的那种报名的标签一样。

当阿波罗把赫克托尔摄走的时候，荷马固然让阿喀琉斯还用矛头刺那片浓雾三下<sup>③</sup>。但是在诗人的语言里，这也不过是说，阿喀琉斯非常忿怒，以至还用矛头刺了三下，才发觉敌人已不在面前

---

① 第一例见《伊利亚特》卷三，第381行；第二例见《伊利亚特》卷五，第23行；第三例见《伊利亚特》卷二十，第444行。

② 哥特风格指中世纪哥特艺术（主要在建筑方面）的风格，与古典风格相对立。“哥特”（Gothik）这个形容词是由“哥兹”（Goth）来的。哥兹是中世纪入侵欧洲的日耳曼民族的一种，所以“哥特”式在初用时含有“野蛮”的意思。

③ 赫克托尔（Hector）是特洛伊的主将，和希腊的主将阿喀琉斯（Achilles）决战，力不敌，势将遭擒，阿波罗袒护特洛伊人，把赫克托尔隐藏在云雾里摄走。



了。阿喀琉斯并不曾真正看到雾，神们用来使事物变成不可以眼见的全套伎俩并不在云雾而在迅速地把他们摄走。只是因为同时要显出人眼看不出那个被摄走的身体，诗人才先用云雾把它遮盖起来；并不是人们看不见摄走的身体而只见到一片云雾，而是我们要把藏在云雾里的东西设想为不可以眼见的。因此，荷马有时把这种情况翻转过来，不是使对象成为不可以眼见的，而是使主体变成瞎子。例如海神要把伊尼阿斯从阿喀琉斯的致命的毒手中救出来时，他就让阿喀琉斯的眼睛昏花起来了，于是在一瞬之间把伊尼阿斯从战场喧嚷中摄走到后方。<sup>①</sup>事实上阿喀琉斯的眼睛并不曾昏花，正如前例中被摄走的英雄也并不曾被云雾遮盖一样；诗人在这两个事例中之所以加上这些情节，只是要使摄走（我们称之为“消失”）的极端迅速成为感官容易掌握的东西。

这种荷马式的云雾却被画家们据为己有，不仅在荷马本人用过云雾或按理该用云雾的地方，那就是在要写事物变成不可以眼见或消失的地方，画家都用了，而且还把这种云雾广泛地应用到凡是观众应从画中看到一点什么东西而画中人物却全体地或部分地看不见的那些事例。例如智慧女神在劝阻阿喀琉斯向阿伽门农动武时，只有阿喀琉斯才看见她。克路斯伯爵说，“如果想把这一点表示出来，我看没有旁的办法，只有用云雾把她遮盖起，使当时参加会议的其余的人都看不见她。”这种看法是完全违反诗人精神的。诗人所写的神们自然都是不可以眼见的，用不着采用使人变成瞎子或是把光线遮掉的办法，来使神们不被人看见；倒是要使人看见神们时，就需要有一种神光照明，需要把凡人的眼力提高。所以毛病还不仅在云雾对于画家成为一种人为的符号而

---

<sup>①</sup> 见《伊利亚特》卷二十，第321行。

不是自然的符号；而且还在这种人为的符号<sup>①</sup>在画里并没有它本来可以有的那种明确的意义，因为画家可以用它来把不可以眼见的表现为可以眼见的，也可以用它来把可以眼见的表现为不可以眼见的。<sup>②</sup>

- 
- ① 指上文所说云雾。关于“人为的符号”与“自然的符号”的区别，莱辛在遗稿里详细讨论过，参看附录中提纲A第三部分以及关于这部分的笔记。
- ② 本章论证荷马诗中对不可以眼见的人物（神）和动作的描写不可能搬到画里，一则因为神与画中的人和物大小悬殊，二则因为神使人看不见时所用的云雾在画中很难起遮盖的作用。

## 第十三章 诗中的画不能产生画中的画， 画中的画也不能产生诗中的画

假如荷马的作品已全部失传，而他的《伊利亚特》和《奥德赛》所留下来的只有克路斯伯爵建议从它们中间选材的一系列的绘画，我们是否能从这些绘画——就假定它们出于最完善的大画师之手——去形成我们现在对荷马所有的概念呢？我还不说关于整个荷马的概念，只说关于他的描绘才能这一方面的概念。

我们不妨就首先碰到的一段诗来作一次检查。姑且选择瘟疫的描绘为例。<sup>①</sup>在艺术家的画幅上我们看到的是些什么呢？许多死尸，发出熊熊火焰的火葬堆，垂死的人们忙着处理已死的人们，一个忿怒的神坐在云端发射他的箭。这幅图画的最大财富在诗人手里就会变成贫穷。因为我们如果根据这幅画来把荷马的诗还原，我们能让他说些什么呢？他能说的是这样几句话：“于是阿波罗大怒，用箭射希腊大军。许多希腊人死了，他们的尸体被焚化了。”荷马本人却是这样说的：

---

① 见《伊利亚特》卷一，第44至53行。参看下面的引文，这段诗写阿波罗神把瘟疫降到希腊大军船上的故事。

于是他满腔怒火，奔下奥林波斯高峰，  
肩上背着大弓，箭筒里装满了箭，  
当他走动时，箭在这位发怒的神的肩上  
哗哗地响；他下来象黑夜来临一般。  
他到了离战船很远的地方坐下，射出一支箭，  
手里的银弓崩地一声，叫人丧胆，  
他先射骡马，再射狗，最后才射人，  
一箭接着一箭，人们一个接着一个倒下去，  
焚化死尸的柴堆日夜燃烧不停。

生活高出图画有多么远，诗人在这里也就高出画家多么远。  
在盛怒之下，阿波罗背着弓箭从奥林波斯高峰上奔下来，我不仅看到他奔下来，而且简直听到他的声音。每走一步，这位忿怒的神肩膀上的箭头就哗哗地响。他象夜一样降临到人间。于是他面对着那些兵船坐着，银弓崩地一声响，第一批箭射到骡马和狗身上。接着就用更毒的箭射人，于是焚化尸体的柴堆到处都不停地燃烧着。诗人的语言还同时组成一幅音乐的图画，这不是用另一种语言可以翻译出来的。这也不是根据物质的图画<sup>①</sup>可以想象出来的，尽管在诗的图画高于物质的图画的优越点之中，这还只是最微细的一种。诗的图画的主要优点，还在于诗人让我们历览从头到尾的一序列画面，而画家根据诗人去作画，只能画出其中最后的一个画面。

但是这场瘟疫也许不是一个很方便的绘画题材。还有一个较

---

① “物质的图画”即画家所绘的画，因为用的材料或媒介是物质的，故名。

悦目的题材：神们在饮宴和会议<sup>①</sup>。一座敞开的金殿，许多最美丽最可敬仰的神随心所欲地排成行列，手里举着酒杯，青春永在的女神赫柏在替他们斟酒。多么壮丽的建筑，多么优美的光和影，多么鲜明的反衬，多么丰富多采的表情啊！我要饱眼福，从哪里看起，看到哪里为止呢？如果画家能这样使我心醉神迷，<sup>②</sup>诗人能否显出更大的魔力呢？我打开了诗人的作品，却发现自己的期望错了。我看到的是四行很简单的诗句，倒可以用来作为一幅画的题词。其中虽然有可以作画的题材，但是本身还不能算是画：

众神在金殿中围绕着天帝  
会商大事，替他们斟仙液的  
是赫柏姑娘，他们举杯祝寿，  
眼睛望着特洛伊城池。

一个阿波罗尼奥斯<sup>③</sup>或是一个更平庸的诗人也写得出这样句子来，在这个例子里荷马远不如画家，正如在前一个例子里，画家却远不如荷马。

除掉这四行诗以外，克路斯伯爵在《伊利亚特》第四卷里再找不到一幅图画。他说，“第四卷中很出色的是许多踊跃赴战场的号召，许多光辉灿烂的突出的人物性格以及诗人用来描绘大军整装待发的场面的那种高明艺术，但是对于绘画，这第四卷是完全

---

① 见《伊利亚特》卷四，第1至4行，以及克路斯的《从〈伊利亚特〉中所找出的一些画面》第30页。

② 指克路斯根据荷马所拟的画题。

③ 阿波罗尼奥斯（Apollonius），公元前三世纪希腊修词学家，写过一部史诗《阿尔戈船英雄纪》，很工整，但诗意很少。

无用的。”克路斯伯爵还应该补充一句，“尽管凡是形成一种诗的图画的东西在第四卷里却是很丰富的。”事实上第四卷从头到尾和其余各卷一样富于完美的诗的图画。例如潘达格斯受到弥涅尔瓦的怂恿，破坏休战协议，发箭射墨涅拉阿斯那一段，<sup>①</sup>再如希腊大军到达和两军交锋，以及尤利西斯为他的亡友琉科斯报仇的事迹，<sup>②</sup>哪里找得出比这些段落还更精美更逼真的图画呢？

但是从此该得出什么结论呢？是不是荷马的最美妙的图画之中有些并不能用作画家题材呢？是不是在荷马本来没有写出图画的地方，艺术家却可以找出绘画题材呢？是不是在荷马自己确曾写出图画而艺术家也可以利用的地方，如果那些图画原来所显示的并不多于画家所能显示的，那就说明它们原来就会很贫乏呢？是不是我在本章开始时所提出的那个问题应该得到一个否定的答案？那就是说，根据取材于荷马诗篇的那些物质的图画，尽管数量很多，而且画的也很好，我们毕竟无法测定荷马本人的描绘才能。<sup>③</sup>

---

① 潘达洛斯(Pandarus)，特洛伊军中的箭手，他受了雅典娜（即弥涅尔瓦）神的劝诱，想用箭射杀希腊将领墨涅拉阿斯。莱辛在第十五章里再次详细地讨论潘达洛斯发箭的情节，可参看。

② 琉科斯(Leucus)被特洛伊王子打死以及尤利西斯为他报仇的事迹，见《伊利亚特》卷四，第490行。

③ 本章论证我们不能根据取材于荷马史诗的绘画，去衡量荷马本人的描绘才能，诗中的画和画中的画是有分别的。



## 第十四章 能入画与否不是判定诗的好坏的标准

如果上文的结论正确，如果一篇诗可以向画家提供很多的画题而它本身却不是图画性(描绘性)的，反之，一篇诗也可以很富于图画性而对画家却不能提供画题；那么，克路斯伯爵的想法就要被推翻了。依他的想法，对画家的用途应该看作评判诗人的试金石，而诗人的地位高低就要看他们向艺术家所提供的画题多少来决定。<sup>①</sup>

我们不愿保持缄默，让克路斯的这种想法仿佛成为一个定律。弥尔顿就会成为这种想法的第一个无辜的牺牲品。克路斯对于弥尔顿所下的轻蔑的判断与其说是由于民族偏见，还不如说是由于他所假定的规律。他说，在弥尔顿与荷马之间最大的类似点就在失明。弥尔顿固然没有为整个画廊的绘画作品提供题材；但是如果我在享用肉眼时，我的肉眼的视野必然也就是我的心眼的视

---

① 原注引了克路斯的一段话：“人们永远相信，一篇诗所提供的意象和动作愈多，它的诗的价值也就愈高。这个意思使我想到诗所提供的各种画面的统计，可以作为衡量一些诗和一些诗人价值高低的根据。伟大作品中的画面的数目和种类的多寡，应该是衡量这些诗篇的价值以及它们的作者的才能的试金石或精确的天平。”

野，而失明就意味着消除了这种局限，我就反而要把失明看作具有很大的价值了。<sup>①</sup>

《失乐园》并不因为它提供的画题不多，就不能成其为荷马以后的第一部史诗；<sup>②</sup>正如随使用针锋在基督受难的故事<sup>③</sup>上面一指点，就可以触到许多大画师都曾用作为题材的段落，但是这个故事并不因此就成为诗。福音传述者们用尽量枯燥的简单风格去叙述故事中的事实，而画家运用这个故事中的许多部分为题材，这并不能说明福音传述者们原来在这些部分曾显出丝毫绘画才能。事实有可以入画的，也有不可以入画的，历史家可以用最没有画意的方式去叙述最有画意的东西，而诗人却有本领把最不堪入画的东西描绘成为有画意的东西。

如果不是这样看问题，那就是被“图画”这个词的意义暧昧所愚弄了。一幅诗的图画并不一定就可以转化为一幅物质的图画；诗人在把他的对象写得生动如在眼前，使我们意识到这对象比意识到他的语言文字还更清楚时，他所下的每一笔和许多笔的组合，都是具有画意的，都是一幅图画，因为它能使我们产生一种逼真的幻觉，在程度上接近于物质的图画特别能产生的那种逼真的幻

---

① 心眼所见的不能超过肉眼所见的，这是一个局限；失明使心眼不靠肉眼，有更广阔的视野，也就是说，想象力愈丰富。这个看法否定了想象的感性基础，是不正确的。

② 在德国启蒙运动初期，反对戈特舍德派输入法国新古典主义的新派人物往往把弥尔顿抬出来当作一面旗帜。莱辛与克路斯在对弥尔顿评价的分歧上显出资产阶级新派文艺（浪漫派的萌芽）与法国新古典主义的对立。莱辛在遗稿里一再专门讨论到弥尔顿的失明以及这对他的诗的影响。

③ 基督受难即基督被钉死在十字架上，这是文艺复兴以来西方绘画用得最多的一个题材。

觉，也就是观照物质的图画时所最容易地最快地引起来的那种逼真的幻觉。<sup>①</sup>

---

① 辛莱在这里强调诗中之画不同于画中之画，前者是“意象”，后者是“物质的图画”，所见正与克路斯所见相反，克路斯的错误在于混淆二者的区别。作者原注：“我们所说的诗的图画（诗中之画），即古人所说的‘想象’或‘意象’（Phantasien），朗吉弩斯（《论崇高》十五·一以下）的读者都会想起这个词。而我们所说的这类画的‘幻觉’或‘逼真的幻觉’（Die Illusion或 Das Täuschende），古人则称之为‘生动性’（Enargie）。因此有人说，例如普鲁塔克在《论道德文集》卷二第1351页（斯特芬主编本）说，诗的意象就是醒着的人所作的梦。我倒很希望近代论诗艺的课本宁可用‘意象’这个词而完全不用‘图画’这个词。这样，我们就免得用那些半真半假的规律，这些规律主要都是起于用‘图画’这个很勉强的名词所造成的混淆。这样，人们就不会轻易地把诗的‘意象’一词塞到物质的图画那个窄狭的范围里，但是人们一旦把‘意象’叫作‘诗的图画’，错误的根源就来了。”

## 第十五章 画所处理的是物体(在空间中的)并列(静态)

经验证明：诗人也可以把不是可以眼见的对象的描绘提高到产生上文所说的那样高度的逼真的幻觉。因此，艺术家势必要放弃较适合于诗人的许多种类的图画。德莱顿《咏圣赛什利亚节日》的诗<sup>①</sup>充满着音乐性的图画，都是画笔所不能点染的。不过我不愿就这类事例扯得很远，因为从这类事例中我们最后所能学到的东西不过是：颜色并不是声音，而耳朵也并不是眼睛。

我现在只讨论诗人和画家所同用的可以眼见的事物的图画。为什么许多属于这类的诗的画面不是画家所能运用的呢？另一方面，为什么也有许多真正的图画如果由诗人作为题材去处理，就会失去它们原有的效果中的绝大部分呢？

最好举例来说明。让我再重复一遍：在全部荷马史诗中，《伊利亚特》第四卷中潘达洛斯的图画是最精美最逼真的一种。<sup>②</sup>从

---

① 圣赛什利亚 (S.Cecilia) 是音乐的护神，她的节日是11月22日。英国十八世纪诗人德莱顿的诗题是《Song for St.Cecilia's Day》(《咏圣赛什利亚节日》)，这是一首音乐性很强的名诗。

② 参看87页注①。

抓起弓来到箭飞出去，其中每一顷刻都描绘出来了，这些顷刻既是彼此紧密衔接的，又是彼此区分得很清楚的，使不会使用弓箭的人们单从这幅图画里也就可以学会使用弓箭。潘达洛斯把弓提起，调好弓弦，打开箭筒，挑选出一支没有用过的装好羽毛的箭，把它安在弦上，把弦带箭拉紧，拉到弦贴近胸膛，铁箭头贴近弓背，弓哗啦的一声弹回去，弦嗡了一声，箭就飞出去，很疾速地飞向目标。

克路斯不可能没有注意到这幅出色的图画。在这里面他看出了什么理由，能说明艺术家无法驾御这种题材呢？他根据什么理由认为众神饮宴会议的场面比起这个画面还更适宜于画家使用呢？在前例和后例中，题材同属于可以眼见的一类，画家要用来涂上他的画幅的不正是这类可以眼见的题材吗？

问题的症结一定就在这里。尽管这两种题材因为同是可以眼见的，同样可以用于真正的图画，它们之中毕竟有一个本质的差别：前者（潘达洛斯射箭）是一套可以眼见的动作，其中各部分是顺着时间的次序，一个接着一个发生的；后者（众神饮宴会议）却是一个可以眼见的静态，其中各部分是在空间中并列而展开的。绘画由于所用的符号或摹仿媒介只能在空间中配合，就必然要完全抛开时间，所以持续的动作，正因为它是持续的，就不能成为绘画的题材。绘画只能满足于在空间中并列的动作或是单纯的物体，这些物体可以用姿态去暗示某一种动作。诗却不然…… ①

---

① 本章就荷马描绘潘达洛斯发箭为例，说明在可以眼见的一类题材之中，诗与画的处理有本质上的区别，为下一章总结作准备。

## 第十六章 荷马所描绘的是持续的动作， 他只用暗示的方式去描绘物体

我想设法从基本原则中去找上述区别的根由。

我的结论是这样：既然绘画用来摹仿的媒介符号和诗所用的确实完全不同，这就是说，绘画用空间中的形体和颜色而诗却用在时间中发出的声音；既然符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调；那么，在空间中并列的符号就只宜于表现那些全体或部分本来也是在空间中并列的事物，而在时间中先后承续的符号也就只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。<sup>①</sup>

全体或部分在空间中并列的事物叫做“物体”。因此，物体连同它们的可以眼见的属性是绘画所特有的题材。

全体或部分在时间中先后承续的事物一般叫做“动作”（或译为“情节”）。因此，动作是诗所特有的题材。

但是一切物体不仅在空间中存在，而且也在时间中存在。物

---

① 在空间中并列的符号是线条和颜色，在时间中先后承续的符号是语言，莱辛把前者称为“自然的符号”，后者称为“人为的符号”。他在遗稿中讨论这个区别较详，见附录。



体也持续，在它的持续期内的每一顷刻都可以现出不同的样子，并且和其它事物发生不同的关系。在这些顷刻中各种样子和关系之中，每一种都是以前的样子和关系的结果，都能成为以后的样子和关系的原因，所以它仿佛成为一个动作的中心，因此，绘画也能摹仿动作，但是只能通过物体，用暗示的方式去摹仿动作。

另一方面，动作并非独立地存在，须依存于人或物。这些人或物既然都是物体，或是当作物体来看待，所以诗也能描绘物体，但是只能通过动作，用暗示的方式去描绘物体。

绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻<sup>①</sup>，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。

同理，诗在它的持续性的摹仿里，也只能运用物体的某一个属性，而所选择的就应该是，从诗要运用它那个观点去看，能够引起该物体的最生动的感性形象的那个属性。

由此就产生出一条规律：描绘性的词汇应单一，对物体对象的描绘要简洁。<sup>②</sup>

我对于上面一套枯燥推理线索不会置信，假如我没有看到它从荷马的实践中得到证实，或则毋宁说，假如不是荷马的实践本身引导我达到这个结论。只有根据这些基本原则，我们才能确定和阐明希腊人的伟大风格，也才能正确地评价许多近代诗人的与此相反的风格。这些近代诗人想和画家竞争，而在所竞争的那个领

---

① “最富于孕育性的顷刻” (Der prägnanteste Augenblick), 原文 prägnante 原义为“怀孕的”，即最富于暗示性的。莱辛用这一词来指画家描写动作时所应选用的发展顶点前的一顷刻，这一顷刻既包含过去，也暗示未来，所以让想象有自由发挥的余地。参见26页注④。

② 莱辛根据荷马的描绘物体的范例，反对多用形容词。

域里，他们却必然要被画家打败。

我发见荷马只描绘持续的动作而不描绘其他事物；他如果描绘某一物体或个别事物，只是通过它在动作中所起的作用，而且一般只用它的某一个特点。难怪画家在荷马着笔描绘的地方，看不出或是很少看出可供他自己着笔描绘的东西，而只有在故事搜集了一系列的美的物体，处在美的姿态，而且处在对艺术有利的空间里的时候，画家才找得到他的收获，尽管诗人自己在描绘它们时也许着笔不多。如果我们按照克路斯所草拟的那一系列的图画一幅接着一幅地检查下去，我们就会发见每一幅都足以证明这个论点。

克路斯伯爵想把艺术家的颜料盘当作评判诗人的试金石，我在这里且把他按下不谈，先把荷马的风格说得更透澈一些。

我说荷马写一件事物，一般只写它的某一个特点。在他的诗里一条船是黑色的，有时是空空的船，有时是快船，至多也只是划得好的黑色船。他就止于此，不再对船作进一步的描绘。但是对于船的起锚，航行和靠岸，他却描绘出一幅极详细的图画。如果画家想把这幅画的材料都搬到他的画布上，他就得画出五六幅画才行。

如果有特殊情况逼得荷马要吸引我们的目光在某一个物体对象上注视得稍久一点，他也不会作出一幅可以让画家摹仿的图画，而是会用许多巧妙的艺术手法，把这个对象摆在一系列先后承续的顷刻里，使它在每一顷刻里都现出不同的样子，画家必须等到最后一顷刻，才能把诗人所陆续展出的东西，一次展出给我们看。举例来说，荷马要让我们看天后尤诺的马车，他就让赫柏把车的零件一件一件地装配起来，让我们亲眼看见马车是怎样安装起来的。我们看到车轮，轮轴，车座，车辕，缰绳，不是从一辆现成

的马车上看到的，而是从赫柏怎样用手把它们装配起来时看到的。单是在车轮上面，荷马就花了不少笔墨，让我们看到八条黄铜轮辐，金轮缘，青铜轮箍，银毂，每个零件都看得很详细。我们可以说，马车既然不只有一个轮，所以描写那些轮所花的时间，就须和实际上安装那些轮所花的时间差不多：

赫柏把青铜的圆轮装上马车，  
每个轮从铁轴伸出八条轮辐，  
轮缘是金镶的，围绕轮缘四周  
捆着青铜箍，看起来真神奇。  
绕轴旋转的那些毂都是白银，  
金带和银带交织成车的座位，  
四周装着两道扶手的围栏，  
前面伸着一条辕杆也是银制的，  
在辕杆尾端，赫柏系上美丽的  
金轭，又系上美丽的金缰绳。①

再如荷马要让我们看阿伽门农的装束，他就让这位国王当着  
我们面前把全套服装一件一件地穿上：从绵软的内衣到披风，漂  
亮的短筒靴，一直到佩刀。衣服穿好了，他就拿起朝笏。我们从  
诗人描绘穿衣的动作中就看到衣服。如果落到旁的诗人手里，他  
会件件描绘，连一根小飘带也不肯放过，我们就不会看到动作  
了。

---

① 见《伊利亚特》卷五，第722至731行。

他穿上新制的细软的衬衣，  
套上宽大的披风，于是在端正的脚上  
系上一双漂亮的鞋，把镶银的刀  
挂在肩上，然后拿起国王的笏，  
这是他的永远不坏的传家法宝。①

这个笏在这里只被形容为“传家的”和“永远不坏的”，在另一个地方荷马提到另一个笏，也只把它形容为“镶嵌着金钉的”，如果我们需要对于这个重要的笏有一个更精密更完备的图画，荷马怎么办呢？是否在金钉之外，他还把笏的材料和雕花的笏头描绘一番呢？他会这样办，如果他有意要做出一种纹章学的描绘，以便后世人可以依样仿制一个类似的笏来。我敢说，近代诗人中就有许多人会对这种典礼一本正经地进行描绘，并且天真地相信自己既然提供了足够的材料让画家去作画，就已经描绘了笏。但是荷马才不管画家落在他后面有多么远。他不描绘笏的形状，只叙述笏的历史，首先通过火神的劳动把这个笏制造出来，接着就在天神尤皮特②的手里闪烁发光，接着它标志着交通神的尊严③，然后它成为勇于战斗的珀罗普斯④的指挥杖，而现在它是爱好和平的阿特柔斯⑤的牧羊杖，

---

① 见《伊利亚特》卷二，第43至47行。文中所说的“笏”，和中国古代的笏不同，是指西方古代帝王所持的一种指挥杖。中国笏是大臣晋见帝王时所持的遮面扇，指挥杖只有帝王才能用来标志最高职权。

② 罗马人的天神尤皮特(Jupiter)即希腊人的宙斯(Zeus)。

③ 交通神名赫尔墨斯(Hermes)，轻捷善走，长于调令。参看55页注②。

④ 珀罗普斯(Pelops)，据希腊神话，是宙斯的孙子，坦塔鲁斯的儿子，阿伽门农的祖父。

⑤⑤阿特柔斯(Atreus)和忒埃斯忒斯(Thyestes)是珀罗普斯的两个儿子。阿特柔斯是阿伽门农的父亲。

于是阿伽门农王挺身站起，  
手里把着朝笏，火神的艺术品，  
火神把这个笏交给天神宙斯，  
宙斯把它传给赫尔墨斯，天上的信使，  
赫尔墨斯送给善御者珀罗普斯，  
再传到阿特柔斯，人民的牧宰，  
他死之后，笏又传到忒埃斯忒斯<sup>②</sup>，  
他是无数羊群的主子，到了现在，  
它传到阿伽门农手里，就成为  
阿耳戈斯<sup>①</sup>和许多岛屿的王权的标志。<sup>③</sup>

这样我看到这个朝笏，就比画家把它的形象摆在我的眼前，或是另一个火神把它放在我的手里时还更清楚。我毫不惊怪，看到一位注释荷马的古代学者把这一段诗称赞为一篇最完美的寓意诗，叙述了人间君权的起源、发展、巩固以至于最后的世袭。如果我读到的是下面的一番话<sup>③</sup>，我当然就会发笑：制造这个笏的火神，作为火的人格化，作为维持人类生活最不可缺少的东西，一般表明了原始人类须受制于某一个领袖的那种需要的满足；第一个国王是时神的儿子（克洛诺斯的儿子宙斯），是一个值得尊敬的老年人，他愿意和一个聪明的能言善道的人，一位交通神（杀死百眼巨灵的、神的使者），分享他的权力，甚至把他的权力完全让给他；这

① 阿耳戈斯(Argos)即珀罗普斯半岛，珀罗普斯家族的领土。

② 见《伊利亚特》卷二，第101至108行。

③ 下面一段话是注释荷马史诗的古代学者就描写阿伽门农的笏一段诗所作的一种社会发展史的解释。这种解释当然是穿凿附会。



位聪明的辞令家等到这年幼的国家遭到外敌侵袭的危险，就让位给一位最勇敢的战士（御者珀罗普斯），而这位勇敢的战士在消灭敌人，保证了国家的安全之后，就让位给他自己的儿子；他的儿子作为一个爱好和平的君主，作为他的人民的一个慈善的牧羊人，使他的人民享受到富饶和奢华的生活，因此在他死后，就为他的最富的亲属（多羊的忒埃斯忒斯）铺平了道路；而后者通过馈赠和贿赂，把前此由人民信托的权柄，在有才德的人看来与其说是荣誉还不如说是负担的权柄，攫为己有，并且仿佛作为一份买来的产业，传给他的家族永远享用。我读到这番话固然会发笑，但是我也会加强我对诗人的崇敬，因为从他的作品中人们居然能看出这么多的意思。——不过这些都是题外话，我现在只把笏的历史看作一种艺术伎俩，用来使我们在某一个别事物上多流连玩索一会儿，而无须对它的各部分进行枯燥的描绘。阿喀琉斯在受到阿伽门农的轻蔑，就凭他的笏发誓要报仇时，荷马也叙述了他的这个笏的历史。我们看到这个笏来自一棵树，原来长在山上发出青叶，斧头把它从树干上砍下来，剥去了树叶和树皮，于是把它制造成为一种器具，适合于人民的执法者用来标志他的神圣尊严地位。

我现在要凭这个笏发誓：  
自从它从山上树干上砍下来以后  
枝叶就不再生长，削去了叶和皮，  
也不再发芽开花。现在掌握它的人  
是希腊人民的儿子，是国法的保护者，  
凭这个笏我发誓……①

① 见《伊利亚特》卷一，第234至239行。



对于荷马，重要的事不是描绘两根材料和形状都不同的杖，而是要使我们对这两根杖所标志的权力的差别得到一个生动的感性形象。前一根杖是火神的作品，后一根杖却是由一个不知名的人从山上砍下来的；前一根是一家贵族的传家宝，后一根却碰巧落到谁手里就归谁掌握；前一根由一个国王用来指挥阿耳戈斯全境和许多岛屿的人民，后一根却由希腊人民中间某一个人掌握，这个人和一些旁人同受委托来维持国家的法律。这就是阿伽门农和阿喀琉斯两人之间实际上的差别，连阿喀琉斯本人，尽管在狂怒之下，也不能不承认这种差别。

不仅是在把这种较深的意旨结合到描绘时，就连所要做到的只在画出一幅图画时，荷马也把这幅图画拆散成为所绘对象的历史，使在自然中本是并列的各部分，在他的描绘中同样自然地一个接着一个，仿佛要和语言的波澜采取同一步伐。例如他要描绘潘达洛斯的弓，一张角制的弓，有一定的长度，刨得很光，两头都镶了金板。荷马是怎样办的呢？他向我们把这些特征一一历数出来吗？绝对不是这样！这样就只是照摹弓的图样而不是画弓。他从打猎中追捕一只野山羊说起，弓就是用这只山羊的角做的。潘达洛斯亲自在山岩中埋伏着，把这只山羊射死，羊角非常长，因此他决定拿它制弓，于是制造就开始了，匠人把两只角结合在一起，刨光，然后镶上金板。这样，象我们已经说过，我们在画家作品里只能看到已完成的東西，在诗人作品里就看到它的完成的过程：

于是他从弓囊里拔出光滑的弓

这是山羊角做的，他亲自射杀了这山羊。

他先埋伏着，趁山羊跳出岩洞时，  
他一箭就射中它的胸，羊就倒下岩来，  
两只角有十六只手横排在一起那么长，  
潘达洛斯把它们交给角匠去打磨光，  
两端还包上黄金……①

如果我要把所有这样的例子都举出，那就举不胜举。凡是熟悉荷马的人都可以碰到无数的这样例子②。

---

① 见《伊利亚特》卷四，第105至111行。

② 第十五章和第十六章提出了诗画区别的主要论点，这是全书的中心。参看遗稿中关于卷一，第十六章的笔记(1)。

## 第十七章 对各部分的描绘不能显出诗的整体

有人会反驳，说诗所用的符号不仅是先后承续的，有时也是人为的；作为人为的符号，它们当然能按照物体在空间中的样子去表现它们。从荷马本人的作品里就可以找到许多例子，我们只须回想一下他所描绘的阿喀琉斯的盾，就可以找到一个能解决问题的例子，说明诗人对于单个的物体，可以按照它的并列的部分既详细而又符合诗的原则地，把它描绘出来。

我现在来回答这里所提的双重的责难。我把它叫做双重的，因为一个正确的结论纵使没有例证也还是有效的，另一方面，荷马的例证对于我是很重要的，尽管我还找不出什么可证明它正确的理由。

不错，语言的符号既然是人为的，就有可能运用这种符号，把一个物体的各部分描绘得既象它们在自然中并列的样子，也可以是先后承续的。但是这只是语言和它的符号一般具有的特性，并不一定就最适合于诗的意图。诗人不愿仅能为人所理解，他所描绘应该不只是清清楚楚的。散文家如果做到这一点，就可以心满意足了，诗人还要把他想在我们心中唤起的意象写得就象活的

一样，使得我们在这些意象迅速涌现之中，相信自己仿佛亲眼看见这些意象所代表的事物，而在产生这样逼真幻觉的一瞬间，我们就不再意识到产生这种效果的符号或文字了。我们前面所提到过的诗的图画大要就是如此。但是诗人总是要描绘的，我们现在来考察一下，各部分在空间并列的物体怎样才能适应这种诗的图画。

我们对一个占空间的事物，怎样才能获得一个明确的意象呢？首先我们逐一看遍它的各个部分，其次看各部分的配合，最后才看到整体。我们的感官进行这些不同的活动是非常迅速的，以至那一连串的活动仿佛只是一回事；如果我们要想得到对整体的理解，这种高速度是绝对必要的，因为对整体的理解不过是对各部分及其配合的理解的结果。假定诗人按照最妥帖的次序，引导我们从对象的某一部分看到另一部分，又假定他把这些部分的配合显示得很清楚，他需要在这上面花多长时间呢？本来是一眼就可以看完的东西，诗人却须在很长的时间里一一罗列出来，往往还没等到他数到最后的一项，我们就已把头几项忘记掉了。但是我们还必须根据这些罗列的项目，来形成一个整体。对于眼睛来说，看到的各部分总是经常留在眼前，可以反复再看；对于耳朵来说，情形却不如此，听过的那些部分如果没有记住，就一去无踪了。如果要把它们记住，要把它们所留下来的许多印象，完全按照它们原来出现的次第，在脑里重新温习一遍，要它们显得象是活的一样，而且还要以合式的速度把它们串连起来回想，以便终于达到对整体的理解，这一切需要花费多少精力啊！

我们可以用一个例子来检验一下这个道理，这个例子可以称作这一类诗中的杰作：

高贵的龙胆花在那里昂首挺立，  
远远超出于一丛平凡的杂草，  
在它的旗帜下群花听命服役，  
蓝色的弟兄们也向它俯首致敬，  
灿烂的花朵金光四射，  
戴着王冠，披着灰裳，耸立在枝头。  
洁白的叶透出深绿的条纹，  
闪耀着五色缤纷的露珠。  
最正直的规律啊！刚劲婀娜，  
在美丽身躯里住着更美丽的灵魂。

这里蜷伏着一棵小草，象一片灰雾，  
大自然把它的叶子安排成十字形，  
它的秀丽的花朵伸出两片镶金的唇，  
象绿玉雕成的小鸟嘴上的喙。  
那里荡漾着一片油绿的指状的叶  
在一条清溪上投射出它的绿影，  
花象温润的雪，上面染着浅红，  
裹着一条条的放白光的星星。  
翠绿和玫瑰红点染着踏过的灌木原，  
峻峭的山崖披上深红的衣裳。①

这里都是些花草，博学的诗人用了高明的艺术按照自然本色把它

---

① 见哈勒的诗《阿尔卑斯山》。哈勒(Haller, 1708—1777)，出生在瑞士的德国诗人，同时是一位自然科学家。他的诗以描写自然风光著名，《阿尔卑斯山》是他的代表作。

们描绘出来了。描绘出来了，但是不能产生任何逼真的幻觉。我不敢说，凡是没有见过这些花草的人们从这幅图画里简直不能形成什么意象。也许一切诗的图画都需要对所绘对象先已有些认识。我不否认，对在这方面已经有些有用的知识的人来说，诗人可能在他们心中唤起那对象某些部分的生动的意象。我只想提出一个疑问：他们对于对象的整体会有什么理解？如果对整体的理解也应该是生动的，那就不能让个别的部分显得太突出，就应有一种较高的光线平均地普照全体；我们的想象就应该能以同等的速度巡视全体，以便把全体各部分统一起来，见出原来在自然中一眼就可看到的模样。上引两节诗能符合这种情况吗？如果不符合，怎么能说“比起这幅诗的图画来，画家的最逼真的描绘也会相形出绌呢？”<sup>①</sup> 这幅诗的图画实在远远落后于线条和颜色所能表现出的图画，而对它过分赞扬的批评家只能是从错误观点来看它的。他所着眼到的一定只是诗人织在画里的那些题外的雕饰，画中那种超出寻常植物生活的夸大的渲染，那种利用只是外壳的外在美来对内在完美所进行的加工，而不是这种美本身，不是画家和诗人都能给我们描绘出来的那种高度生动和惟妙惟肖。我们在这里要谈的只是这后一点，对下面这几行诗：

灿烂的花朵金光四射，  
戴着金冠，披着灰裳，耸立在枝头，  
洁白的叶透出深绿的条纹，  
闪耀着五色缤纷的露珠。

---

① 见布莱丁格的《批判的诗艺》卷二，第307页。布莱丁格（Breitinger，1701—1767），瑞士苏黎世派诗人，受英国汤姆逊等人的自然诗的影响，提倡描绘体诗，参看“译后记”。



如果有谁能说这种诗句产生的印象能和侯伊森<sup>①</sup>的画比美，那么，他就一定不曾反躬检查情感或是故意隐瞒情感。把那些花摆在眼前，来朗诵这几行诗，它们也许显得很美。但诗句本身实在表现不出什么，我从每个字里只听到卖气力的诗人，但是看不到那对象本身。

让我再说一遍，我并非要否认一般语言具有按照各部分来描绘整个物体的能力。语言有这种能力，因为它所用的符号虽然是先后承续的，却也是人为的。我所否认的只是语言作为诗的媒介，会具有这种能力，因为诗特别要能产生逼真的幻觉，而用语言来描绘物体，却要破坏这种逼真的幻觉。这种幻觉之所以要遭到破坏，我说是因为物体的同时并存和语言的先后承续发生了冲突，尽管在转化同时并存为先后承续之中，转化整体为部分是容易事，而最后把这些部分还原成整体却非常困难，往往甚至不可能。

所以如果问题不在引起逼真的幻觉，如果作者只须诉诸读者的理解力，只须把概念弄得明确而且尽量地完备，上述排斥到诗的领域以外的那种物体描绘还可以有它的地位，不仅散文家可以完全有效地利用它，就连宣传教义的诗人也是如此（因为诗人在宣传教义时就已失其为诗人）。例如维吉尔在他的田园诗里这样描绘一头适宜于生殖的母牛，

母牛要显得顽强凶恶，头壮颈粗，  
喉下胃囊要从双腮下垂到双腿，  
双腰要又长又宽，膘满力壮，

---

<sup>①</sup> 侯伊森(J·V·Huysum, 1682—1749)，荷兰名画家，擅长花卉。

腿要大，耳要粗，蹄要宽。  
皮毛黑得发光，白点斑斑，  
驾轭时要挣扎，要用角触人，  
面相象公牛，走时昂首阔步，  
用尾端横扫着地上的足迹。……①

或是这样描绘一匹小马：

……………颈项高昂，  
头尖细，腹瘦背宽，  
魁梧的脑膛肌丰力壮。②

谁看不到诗人在这里更关心的是罗列各部分而不是见出整体呢？他想向我们历数一匹小骏马或是一头好母牛的标志，使我们碰见它们，就能够判定它们的价值；至于能否使人从这些标志中构成一个生动的整体，这对他却是无关宏旨的。

除掉这种用法外，对物体的详细描绘（如果不用上述荷马所用的技巧，即把物体的并列情况转化为先后承续的）就会被最好的批评家看成一种枯燥的戏法，用不着什么天才，顶多只须用很少的天才，就可以办到。贺拉斯说过，每逢一个诗匠做不出什么更好的东西来，他就动手描绘一个小树丛，一座神坛，一条在愉快的草地中蜿蜒地流着的小溪，一支急流或是天上的虹：

写狄安娜的林泉和祭坛

① 维吉尔的《农事诗》卷三，第51行以下。

② 同上诗，第79行。

写溪流在美好的田野里蜿蜒荡漾  
或写莱茵河，或写天上的虹①

蒲柏②到了壮年，回想到他在童年时代试写描绘体诗的时候，总是感到惭愧。他明确地要求凡是想无愧于诗人称号的作家，都应尽早地放弃描绘，并且说，单纯的描绘体诗只是一席除了菜汤之外别无所有的酒宴。关于克莱斯特先生，我敢说，他并不为他所写的《春天》而感到自豪，③如果他的寿命活得长些，他就一定会把那首诗写成另一种样子。他曾经考虑过，使这首诗显得有条理，并且思索过要用一种办法，把那些他仿佛从春回大地时东一点西一点信手拈来的无数形象，顺着自然的次序一个接着一个地表现到眼前来。同时，他也会采纳玛蒙特尔④的一些对德国诗人所进的忠告，这个忠告无疑地是针对克莱斯特的田园诗而发的。他会把一系列的只有一些稀稀落落的感触穿插进去的形象，改成一系列的只有一些稀稀落落的形象穿插进去的感触。⑤

① 见贺拉斯的《诗艺》第十六节。

② 蒲柏(Alexander Pope, 1688—1744), 英国诗人。

③ 克莱斯特(E·C·Kleist, 1715—1759), 德国诗人, 莱辛的好友, 擅长描写自然风景的抒情诗。他计划写一部长诗, 叫做《乡土的爱》, 只写成其中《春天》一部分。他死得早, 未完成计划。

④ 玛蒙特尔(J·F·Marmontel, 1723—1799), 法国诗人和批评家, 在他的《法国诗学》里对当时德国诗进行过批评。莱辛在原注里引用了此书卷二, 第501页中一段话: “当我写出这些感想的时候, 德国人在田园诗这种体裁方面的尝试还没有为我们所知道。他们实现了我所想到的: 假如他们较多注意到道德精神而较少注意到物质因画的细节, 他们就会在这种体裁方面做出优异的成就, 就会比那种卖弄乡村风情的诗较丰富, 广阔和深刻, 而且远较自然, 远较富于道德精神。”

⑤ 强调多注意思想情感而少注意形骸。在这章里莱辛举哈勒描绘花卉的诗为例说明诗不宜于描绘物体的并列部分, 因为物体各部分同时并列与语言的文字符号先后承续之间有矛盾; 如果转化同时并列为先后承续, 就难见出整体, 也就难产生逼真的幻觉。这番话是针对当时描写体诗而进行批评的。

## 第十八章 两极端：阿喀琉斯的盾和伊尼阿斯的盾

然则能否说荷马也有陷入枯燥描绘的时候呢？

我希望人们能引来证实这种观点的章节是很少的；我敢说，就连这些很少的章节虽然看来好象是例外，而实际上却恰恰证实了规律。规律仍然有效，那就是：时间上的先后承续属于诗人的领域，而空间则属于画家的领域。

把在时间上必然有距离的两点纳入同一幅画里，例如玛楚奥里把抢劫赛宾族妇女和后来她们调和丈夫们与娘家亲属两段情节纳入到一幅画里，以及提香把浪子和他的放荡的生活，他的穷困和他的忏悔整篇故事纳入到一幅画里，<sup>①</sup>就是画家对于诗人领域的侵犯，是好的审美趣味所不能赞许的。

我在自然中对同一事物的许多部分或许多事物必须一眼就可以看遍，才能产生一个整体的印象。如果把这些部分或事物一

---

① 玛楚奥里(Fr. Mazzuoli, 1503—1570)，意大利画家，他把罗马人劫掠赛宾族妇女成婚以及这些妇女带着劫掠她们的丈夫回娘家讲和的传说摆在一个画面里来描绘。提香(Titian, 1477—1576)，意大利名画家，特别擅长着色。他所画的浪子回头的故事见《新约》中《路加福音》第十五章。这里所说的两个例子颇似连环画。在西方较早的绘画里往往用连环画法来叙事。

一历数给读者，以便让他得到一个整体的印象，这就是诗人对于画家领域的侵犯，这样他就枉费想象力。

但是两个善良友好的邻邦，虽然互不容许对方在自己的领域中心采取不适当的自由行动，但是在边界上，在较小的问题上，却可以互相宽容，对仓促中迫于形势的稍微侵犯权利的事件付出和平的赔偿，画和诗的关系也是如此。

为着证实这个观点，我不想援引这样一种事实：在一些大幅的历史画里，都不免要对时间上某一点略加推广，也许找不出一件描绘很多人物的画，其中每一个人物都现出他在主要情节发生的那一顷刻中所应有的动作和姿态，实际上某些动作和姿态是略早或略迟于这一顷刻的。这是一种自由，画家必须通过某种安排上的巧妙，来显出这种自由，这是合理的，例如把某些人物摆在前部较突出的地位，某些人物摆在背景里，使他们参加当前事件的时间或久或暂。我在这里只想援用孟斯<sup>①</sup>就拉斐尔画服装的手法所说的一番话：“拉斐尔所画的衣褶都有理由，或是根据服装自身的重量，或是根据四肢的移动。我们往往可以从这些衣褶看出它们前此是什么样子，就连在这一点上拉斐尔也要显出意义。我们从褶纹上可以看见一条腿或一只手膀，在它移动以前，是停在前面还是停在后面的，那条腿是由屈而伸的还是由伸而屈的。”在这种情形之下，画家无疑地是把两个不同的时刻合而为一。因为腿原来停在后面而现在向前面移动，盖在腿上面的服装也立即跟着移动（除非那衣料太硬，因而就完全不适宜于绘画），所以在任何顷刻里，服装所形成的褶纹都不会和当时四肢情况所理应形成的褶纹不同，如果形成不同的褶纹，那么，服装就是

<sup>①</sup> 孟斯(R. Mengs, 1728—1779)，德国画家和绘画理论家，著有《关于美以及关于绘画审美趣味的感想》，下面的引文见该书第69页。



按前一顷刻的样子描绘的，而四肢却是按现在这一顷刻的样子描绘的。尽管如此，如果画家这样画，就有把两个顷刻合而为一的便利，谁会对他吹毛求疵呢？谁不会称赞他有识有胆，能利用这点小疵去达到表情上更高的完美呢？

诗人也该享受类似的方便，他的先后承续式的摹仿本来只允许他在一个时刻里，只涉及他所画的物体的某一面或某一属性。但是如果语言运用得巧妙，只消用一个字就可以把它表达出来，他在必要时为什么不能偶尔再加上第二个字第三个字乃至第四个字呢？我前已说过，在荷马诗里，一只船只是一只黑船，一只空阔的船，一只快船，至多也不过是一只划得好的黑船。不过这只是就荷马的一般手法来说。荷马偶尔也加上第三个形容词，例如“圆的，黄铜的，八条辐的车轮”，乃至加上第四个形容词，例如“磨得精光的，美丽的，黄铜的，打得很平整的盾”，谁会因此就责备他呢？如果感觉到这种小奢侈放在适当的地位，能产生顶好的效果，谁不会为这点小奢侈而感谢他呢？

但是我不愿用上文所用的两个友好邻邦的比喻，来替诗人或画家辩护。一个单纯的比喻不能证实或辩护任何论点。要替他们辩护，就只能这样说：在画家的作品里，如果两个不同的顷刻是紧接着的，就无妨把它们看成一个顷刻；在诗人的作品里，如果描绘空间中几个部分和属性的几个形容词先后承续得快，很紧凑，我们也就觉得仿佛一霎时就把它全都听进来了。

在这一点上，我看优异的希腊语言对荷马提供了非常大的方便。希腊语言不但使他有充分的自由去配合和堆砌几个形容词，而且可以把这些堆砌在一起的形容词安排得很巧妙，使他们所形容的名词不至于很别扭地拖在后面。这样一种或多种方便是近代语言所完全没有的。例如就法语来说，要译出希腊语中“圆的车



轮，黄铜的，有八条辐的”这一词组，就成为“那圆的车轮是黄铜制的，有八条轮辐”，意思是译出来了，而图画(形象)却遭到破坏了。而在这里图画就是一切，意思毫不重要，没有图画感会使一位最生动的诗人也变成一个讲废话的人——在拘谨的达西耶夫人的译笔下，荷马往往遭到这样的厄运。① 我们的德国语言一般固然可以用同样简短的词去译荷马的形容词，但是在词序方面，德语却没有希腊语那样方便。我们说“圆的，黄铜的，八条辐的……”，但是“车轮”却拖在老后面。先听到三个状语，然后才听到主词，谁不会感觉到这只能产生一种模糊的混乱的图画呢？希腊语把主词和第一个述词连在一起，把其余的述词放在后面，说“圆的车轮，黄铜的，八辐的”，因此我们马上就知道说的是什么，而且顺着思想的自然次第，先认识到所说的东西，然后知道那东西的偶然的属性。我们的德语却没有这种方便，或则可以说，尽管有，用起来往往不免造成混淆。这两事其实还是一事。因为我们如果要把这些形容词放在后面，那就是把它们放在独立地位②，例如说“圆的车轮，黄铜的，八辐的”，放在这样的地位，德语的形容词就完全和副词一样，如果把他们联系到主词的下一个动词，往往就会产生错误的或至少是含糊的意义。

不过我在这里是咬文嚼字，好象把那面盾忘掉了。——我说的是阿喀琉斯的盾③，因为那幅著名的图画，从古以来就使人尊荷马为画家典范。人们会说，一面盾当然是一个具有物体的对象，不是说诗人不可以描绘这种对象和它的并列的部分吗？而事实上

---

① 参看13页注②。

② 即没有词尾变化。

③ 阿喀琉斯的盾上雕着城乡各种人物活动，见《伊利亚特》卷十八。

荷马却用一百多行的辉煌的诗句描写了这面盾，描写了它的材料、形式和上面一切人物形象，把这些都塞进盾的巨大面积里，而且描写得精确详细，使得近代画家不难照样把其中一切细节都复制出来。这是什么道理呢？

我现在来回答这个特殊的疑难——用我已经回答过的话，这就是说，荷马画这面盾，不是把它作为一件已经完成的完整的作品，而是把它作为正在完成过程中的作品。在这里他还是运用那种被人赞美的技巧，把题材中同时并列的东西转化为先后承续的东西，因而把物体的枯燥描绘转化为行动的生动图画。我们看到的不是盾，而是制造盾的那位神明的艺术大师在进行工作。他带着锤和钳走到铁砧前，先把原铜锤炼成板，然后在他的凿刀之下，用来雕饰盾的那些图景就一个接着一个地显现在我们的眼前。我们无时无刻不看到他，一直到他完工。盾做成了，我们对着那件作品惊赞，但是作为制作过程的见证人而惊赞。

这番话就不能运用到维吉尔所描绘的伊尼阿斯的盾。<sup>①</sup>这位罗马诗人或是感觉不到他的模范的精微处，或是认为他要放在盾上面的那些东西不宜于让我们在它们的制造过程中看见它们。它们都是些预言，而预言从神的口里向我们发出来时，当然不能象诗人后来所解说的那么明确。预言本来就需要一种艰晦的语言，其中未来人物的真姓真名是不宜说出的。而按一切表面情况来说，这些真姓真名对于这位诗人和朝廷宠臣却是最关重要的。但是尽管这一层可以作为辩护他的借口，它却不能消除他由于违反荷马规范而产生的恶劣效果。凡是具有精细的审美趣味的读者都会赞同我这个看法。在维吉尔史诗里，火神所进行的准备工作

---

<sup>①</sup> 参看52页注①。

几乎和在荷马史诗里一模一样。但是在荷马史诗里，我们看到的  
不只是准备工作，而是工作本身，而在维吉尔史诗里却不然，他  
先只就忙碌的火神和他的独眼巨人们约略地描绘了一番：

他们开始铸造一面巨大的盾，  
抵挡得住拉丁人所有的刀锋。  
他们焊接上七层，一轮接着一轮，  
有些人忙着鼓动风箱，进风退风，  
有些人把红铁浸到水里，嘶嘶地响，  
铁砧上锤声使地洞震撼呻吟，  
他们举起粗壮胳膊轮流挥锤，  
用钳子去翻动那熔化的红铁<sup>①</sup>

接着幕马上就闭了，我们就被转移到另一种场面，从那里诗人逐渐把我们引到一个山谷，维纳斯女爱神把制成的武器带到那里交给伊尼阿斯。她把武器靠到一棵橡树干上，等到那位英雄观赏够了，赞赏过，摸过，试过之后，诗人才开始描绘盾，一连串的“这里是”，“那里是”，“接着就是”，“离此不远可以看到”之类词句，使得这种描绘既枯燥而又冗长，须得有维吉尔这样诗人的词藻，才能使人不至感到难以容忍。还有一层，这种描绘并不出于伊尼阿斯之口，他在专心赏玩盾上的人物形象，却不懂它们的意义。

他喜欢那图景，对未来的事迹却茫然无知，<sup>②</sup> 维纳斯女爱神

---

① 见《伊尼特》卷八，第147至154行。

② 见《伊尼特》卷八，第730行。

也不懂，尽管她对于她的后裔的未来命运，理应和她的好心好意的丈夫所知道的一样多。<sup>①</sup>因为这番描绘是出于诗人之口的，在进行描绘的过程中，动作显然就停住了。他的人物之中没有一个人参加这番描绘，盾上所绘的一切对下文也丝毫不发生影响。到处我们可以看出一位有才气的宫廷诗人在亮相，用各种阿谀逢迎的暗示来点缀他的题材，但是我们看不出伟大的天才，能靠作品本身的力量去打动人而不屑于使用外在伎俩来逗趣。所以伊尼阿斯的盾只是一段穿插，完全是用来投合罗马人的民族自豪感的，它是一种外来的支流，诗人把它引到主流里去，使主流发生一点动荡。阿喀琉斯的盾却不然，它是它自己的丰饶土壤上的产物：要制造出一面盾来，出自神手的必需品既然不能不美，它也就需要雕饰。但是艺术要见于把这种雕饰当作纯然的雕饰来处理，把它织进题材里去，使他借助于题材而呈现给我们，而这种效果只有用荷马的手法才能达到。荷马让火神在雕饰方面显身手，因为他所要制造的那面盾是应该和他的身分相称的。维吉尔却让火神专为雕饰而去制造那面盾，因为在盾早已制成之后，他还认为雕饰重要，应该特别把它描绘一番。<sup>②</sup>

---

① 伊尼阿斯的盾上雕的图形尽是后来罗马人事的预言，近于谜语，用意是奉承罗马皇帝和罗马贵族，所以伊尼阿斯和他的母亲女爱神都看不懂，伊尼阿斯被罗马人尊为始祖，所以女爱神的“后裔”指罗马人。她的丈夫就是制盾的火神，对于盾上的预言当然懂得，却没有向女爱神泄漏。

② 在这章里莱辛讨论到绘画一般虽然只描绘某一顷刻，但也可以通过一种艺术手法，把紧接着的两个顷刻中的动作放在一个画面里；重点是后部分，他用荷马所写的阿喀琉斯的盾和维吉尔所写的伊尼阿斯的盾为例，说明前者描绘工作过程，转化同时并列为先后承接，所以生动；后者却只描绘成品，用罗列的方法，所以枯燥。

## 第十九章 把荷马所描写的盾 还原(再造)出来

老斯卡里格,帕罗,特拉生以及其他学者对荷马的盾所提出的指责是人所熟知的。达西耶,布瓦文和蒲柏对他们的答复也是人所熟知的。<sup>①</sup>我看后面这几位说得太过分了,他们信任自己的论点正确,说出一些话既不正确,也不足以辩护荷马。

主要的责难是:荷马塞进盾上面去的那一大堆人物是盾的面积所无法容纳的。为着反驳这个责难,布瓦文就按照所需要的面积尺度,把这面盾画了出来。他认为盾面分成几个同心圆圈。这个看法虽是很巧妙的,但是在诗人语句里找不到丝毫的证据,而且从古代的盾上也找不出这样划分的痕迹。荷马自己说,这是“各面都经过艺术雕琢的盾”,为着找出较多的地位,我宁愿乞

---

① 斯卡里格(J·C·Scaliger, 1484—1558)意大利文艺复兴时期重要的人文主义者,著有《诗学》;帕罗(Charles Perrault, 1628—1703),法国诗人和文艺批评家,写过一首论画的诗,在当时古今之争中他和布瓦洛对立,认为今人胜于古人;特拉生(L·Terrasson, 1670—1730),法兰西学院教授,著有《评荷马的伊利亚特》一书;达西耶夫人,参看13页注②;布瓦文(L·Boivion, 1663—1726),法国学者和荷马的崇拜者,著有《为荷马和阿喀琉斯的盾辩护》一书;蒲柏,参看108页注②,他还是荷马史诗的翻译者,在译文后附有评注。

援于盾的凹面(背面),因为如大家所熟知的,古代艺术家并不让盾凹面成为一个空白面,菲狄阿斯所造的涅弥尔瓦的盾可以为证。<sup>①</sup>布瓦文不仅没有利用这个方便,而且还不必要地增加了图形的数目,因此不得不替它们在已减半的面积上腾出地位,本来在诗人作品里显然只是一幅画,而他却把它分成两三幅画。我很明白他为什么被迫要这样做,但是他根本就不应该这样做;他不应该去设法满足论敌的要求,而应该证明那些要求根本不正当。

我想用一个例子来把我的话说得更易懂些。荷马曾这样描绘一个城市:

许多人拥挤到广场,  
有两方在进行诉讼,  
为一宗冤死案争论赔偿。  
甲方向群众申诉,要求赔偿,  
乙方为自己辩护,拒绝赔偿,  
双方都要求判官出来裁判,  
双方在群众中都有人呼声喝采,  
典礼官设法禁止他们喧嚷。  
长老们坐在石磴上,形成圆围,  
每人从典礼官的手里  
接过来裁判杖,听着供状,  
轮流地宣布他的判词。  
场中央摆着两块金币,  
谁的理直,谁就领这份报酬。<sup>②</sup>

---

① 见普里琉斯的《自然史》卷三十六。

② 见《伊利亚特》卷十八,第497至508行。



我相信荷马所要写的只是一个画面：那就是就一件凶杀案的巨额赔偿的争辩所进行的公开审判的画面。一位艺术家如果要处理这种题材，就只能采用审判过程中某一个顷刻，或是起诉的一顷刻，或是研究证人供词的一顷刻，或是审判的一顷刻，或是他认为比较便当的，稍前稍后或介乎这些顷刻之间的某一顷刻。这一顷刻他须描绘得尽量地富于孕育性，能尽量产生逼真的幻觉，本来艺术比起诗来，在描绘可以眼见的对象方面，更易产生这种逼真的幻觉。在这方面诗人既然远远落后于画家，他要用文字去描绘这种题材而不至于完全失败，除掉也利用诗这门艺术所特有的优点之外，还有什么其它办法呢？这些优点是什么？那就是他有一种自由，能把艺术作品中的某一顷刻推广到前一顷刻和后一顷刻；此外，他有能力不仅把艺术家所揭示的东西也揭示出来，而且把艺术家只能让人猜测的东西揭示出来。只有凭这种自由和这种能力，诗人才能和艺术家争胜。在他们两人所产生的效果都同样生动的时候，他们的作品彼此就显得最相类似；如果诗人通过耳所传达给心灵的东西，并不多于或少于艺术家描绘给眼睛看的东西，情形就不如此。如果布瓦文根据这个原则去评判荷马诗中的段落，他就不至于按照自己觉得其中有几个时间段落，就画出几幅画来。荷马所说的一切固然不能结合成为一幅图画，起诉和辩护，作证和双方群众的喧嚷，典礼官禁止喧哗，乃至判官的宣判，都是先后承续而不能同时并列的。但是用经院派的术语来说，在绘画中虽不是实在的东西却仍是潜在的，如用文字来摹仿一幅物质的绘画，只有一个正确的办法，那就是把潜在的东西和实际可以

眼见的东西结合在一起，不让自己困守在艺术的局限里；<sup>①</sup> 如果困守在艺术的局限里，诗人固然也能罗列一幅画中的细节，但是却决不能画出一幅画来。

布瓦文把被围的城市<sup>②</sup> 也分成三幅画。他如果把它分成十二幅，也还是和分成三幅差不多。因为他既然没有抓住诗人的精神，而要求诗人服从物质的图画的整一性，他就会发见有许多地方要破坏这种整一性，因而几乎有必要让诗人的每一句话都要在盾上占一块地方。依我的看法，荷马在盾的全部面积上所分布的图画总共不过十幅，在每幅画开始时，他都安插一句引语，例如“他在那里制造出”，“他在那里雕成”，“他在那里摆下”或“跛神<sup>③</sup> 在那里描绘出”。在没有这种引语的地方，我们就没有理由假定有一幅独立的画。相反地，在两句引语之间所写的全部事件都只应看作一整幅画，尽管这件事不能纯然任意地集中到时间的某一点上去，因为诗人并不受这样的规矩约束。毋宁说，假如他让这种规矩约束自己，假如他丝毫不让任何在实际描绘中不能结合这个规矩的东西纳入题材里，一句话，假如他完全按照对他吹毛求疵的人们的要求办事，这些吹毛求疵的老爷们固然无话可说，但是具有审美趣味的人也决不能在他的作品中找到什么值得欣赏的东西。

蒲柏不仅对布瓦文的划分和构图感到满意，而且相信他自己还特别有所发见，即布瓦文所划分的图画之中每一幅都遵照近代流行的画艺中的最严格的规矩。他发见这些画最妥当地遵守了反

---

① 例如人物的动作在绘画中只能用物体去暗示，所以是潜在的，实在是物体，诗用文字来表达这幅画，就可以把动作直接描写出来，不受绘画不能表达动作的局限。

② 见《伊利亚特》卷十八，第509至540行。

③ “跛神”即火神，火神跛腿，是盾的制造者。

衬，透视和三一律，尽管蒲柏知道很清楚，根据最可靠的证据，特洛伊战争时代的画艺还只是在摇篮里。所以只有两种可能：一种可能是荷马凭他的神明的天才，与其说是遵守特洛伊战争时代或他当时的画艺所能做到的，不如说是揣测到画艺在一般情况下所能做到的；另一种可能是蒲柏感觉到上述那些证据并不那么可靠，并不能压倒那面精工制造的盾所提供的可以眼见的凭证。谁愿相信前一种可能，就由他去相信吧；后一种可能，对于知道艺术史比知道历史家资料更多的人来说，却是绝对不可信的。因为这种人之所以相信荷马时代的画艺还在幼稚期，不仅是凭普里琉斯<sup>①</sup>或旁人的话，而且特别是按照古人所提到的一些艺术作品来判定：从当时起，过了几百年之后，画艺还没有多大的进展。例如泡里格诺特<sup>②</sup>的绘画还远远经不起那种考验，而蒲柏却认为荷马所描写的盾上的画就已经得起那种考验。泡萨尼阿斯<sup>③</sup>对这位画师为德尔斐神庙画的两幅大画作过详细的描述，这些画显然都没有用透视。古代人丝毫不懂透视这门艺术。蒲柏引来证明荷马已略知透视的那些诗句，都只能证明蒲柏对透视的理解是极不完全的。<sup>④</sup>他说，“荷马对透视并不陌生，因为他明确地标志出两对

---

① 普里琉斯(Gaius Plinius)，公元一世纪罗马学者，在他的《自然史》里有两卷谈古代艺术史。

② 泡里格诺特(Polygnotus)，公元前五世纪希腊名画家，他为德尔斐神庙所画的两幅大画，一幅写希腊大军攻陷特洛伊城，开始班师回国；另一幅写尤利西斯访阴曹地府。

③ 泡萨尼阿斯(Pausanias)，公元二世纪希腊历史家和地理学家，他游历过希腊全境，著有《希腊游记》，描述人物习俗和七代文物遗迹。

④ 作者原注：“为着证明我关于蒲柏所说的话有根据，我想从他的原文中引用一段话，‘荷马明确地标出各对象之间的距离，足见他对空中透视(aërial perspective)并不陌生……’，我再说一遍，蒲柏对‘空中透视’一词的用法是完全错误的，因为这个词所指的并不是体积随距离愈远而愈缩小，而只是颜色随空气的情况或看时所凭的媒介，而发生变化，愈来愈暗。在这一点上犯错误的人对于透视的整个问题就必然是门外汉。”

象之间的距离。例如他指出那两个侦探站的地方比其他人物要远一点；收获的庄稼户在下面摆筵席的那棵橡树是隔开来站在那里的；他关于布满着牛羊群，村舍和牲畜栏的山谷所说的话显然就是描绘一幅见出远近透视的风景。就是从盾上的许多人物也可以找到这个论点的证据，这些人物不可能都照他们的实际体积画出，足见按照透视去缩小的技巧是当时人已经掌握了。”<sup>①</sup>但是只按照视觉经验，使远的东西比近的东西显得小一点，还远不足以构成一幅画的透视。透视要有一个特别的观点，要有一个明确的自然的视野，而这些正是古代绘画所没有的。泡里格诺特的绘画中的地面并不是横平的，而是在后景部分提高得很多，使得后面的人物仿佛是站在前面的人物头上。如果不同人物或人物组的这种布置在当时带有普遍性（古代浮雕似乎证实了这一点，其中最后面的人物都高出最前面的人物之上，俯视着他们），我们就自然得出这样结论：在荷马的描绘中用的也是这种布置，凡是按照他的手法可以合而为一的几幅画面并无须分割开来。例如在和平城市那一景里，一方面街上走着庆祝婚礼的欢乐的人群，另一方面广场上人们在审判一宗重大的诉讼案件，这两方面并不需要用两幅画来描绘，而荷马确实是把它们看成一整幅画，他是凭高俯视全城，所以能把街道和广场的情景都同时摄入眼帘。

依我的想法，绘画中的真正的透视只是在风景画中才偶然发见出来的；就连已发展到完善的地步时，把它的规律应用到一幅单一的画面上，也还远不是一件易事，因为在赫库拉琉城<sup>②</sup>的古

① 见蒲柏的《伊利亚特》英译本卷十八所附的后记：《论阿喀琉斯的盾》。引文中所说的人物活动都是雕在盾上面的。

② 赫库拉琉(Herkulaneum)城距庞培城很近，在意大利南部海岸上，在罗马帝国早期很繁华，公元一世纪后期毁于火山爆发，全城被埋没在地下。十八世纪二十年代这座古城才被重新发掘出来，从中发见许多古代文物。

代文物中的晚期绘画之中，还可以看出许多违反透视的毛病，在今天如果一个学徒犯了这些毛病，也是罪不容恕的。

不过我在这里不想费心思把我的零散的观察搜集在一起，我希望这里所涉及的问题在温克尔曼先生答应写的艺术史里，可以找到最圆满的答案。<sup>①</sup>

---

① 这一章写于1763年。温克尔曼的《古代造型艺术史》1764年出版。在这一章里，莱辛批驳过去各种对于阿喀琉斯的盾的看法，设法说明盾的面积小，何以能容纳那么多的画面。



## 第二十章 只有绘画才能描写物体美

我宁愿回到我自己的路，<sup>①</sup>如果一个浪游者也可以说有一条路。

我关于一般物体对象所说的话，如果应用到美的物体对象上去，就更有效。物体美源于杂多部分的和谐效果，而这些部分是可以一眼就看遍的。所以物体美要求这些部分同时并列；各部分并列的事物既然是绘画所特有的题材，所以绘画，而且只有绘画，才能摹仿物体美。

诗人既然只能把物体美的各因素先后承续地展出，所以他就完全不去为美而描写物体美。他感觉到，这些因素，如果按先后次第去安排出来，就不可能产生它们在按并列关系去安排出来时所能产生的效果；在把它们历数出来之后，我们纵使专心致志的回顾，也无法获得一个和谐的形象；要想体会某某样的嘴，某某样的鼻子和某某样的眼睛联在一起，会产生什么样的一种效果，这实在是人类想象力所办不到的事，除非我们回想到在自然或艺术作品中曾经见过这些部分的类似的组合。

<sup>①</sup> 莱辛在第十五章和第十六章提出他的主要论点之后，在第十七章和第十八章举了一些例证来说明他的论点。在例证之中他着重地讨论了阿喀琉斯的盾，因而在第十九章他多少离开了本题，就阿喀琉斯的盾上图案的安排进行了一些考古学的讨论。在本章他才回到诗画界限的主题。



在这一点上荷马也是典范中的典范。他说，尼鲁斯<sup>①</sup>美，喀琉斯更美，海伦具有一种神人似的美。荷马从来不就这几种美进行详细的描绘，可是他的全部史诗就建筑在海伦的美上面。<sup>②</sup>若是落到近代诗人手里，他会在海伦的美上怎样大放厥词啊！

有一位康斯坦丁·玛拿赛斯<sup>③</sup>就曾想用海伦的描绘来装饰他那部枯燥的编年史。我得感谢他的尝试，因为我实在想不出在旁的地方可以找到一个例子，能更清楚地说明如果一位诗人想去试做荷马由于明智而放下不做的事，他是多么愚蠢。例如下面一段诗：

她是一个美人，肤色美，眉毛也美，  
腮帮美，面孔美，大眼睛，雪白皮肤，  
眼睛微注，说不尽的温柔秀雅，  
双腕皙白，呼吸轻微，仪态万方，  
肤色皎洁，而双腮却是玫瑰红，  
容貌令人销魂，眼睛娇媚清新，  
光辉焕发，天然不假雕饰，  
白色的皮肤夹着玫瑰的绯红，  
象发光的象牙用深红染透；  
颈项长，白得发光，因此人们  
把她叫做天鹅生的美丽的海伦<sup>④</sup>。

---

① 尼鲁斯是希腊将领中的美男子，见《伊利亚特》卷二，第671至674行。

② 荷马史诗的主题是特洛伊战争，而这场战争起于斯巴达王后海伦和特洛伊王子帕里斯的私奔。

③ 玛拿赛斯(Constantinus Manases)，公元十二世纪希腊编年史学家。他用自由诗体写了1081年以前的世界编年史。

④ 《世界编年史》，第1157行以下。

我读到这段诗时，仿佛看到把一些石头滚上山头，要用它们在山顶上建成一座堂皇的大厦，但是它们一滚到山顶，又自动地滚下山那边去了。这一大堆词藻产生了什么样的一种形象呢？海伦的外貌究竟是什么样的？如果有一千人读这段诗，他们不就会想象出一千个不同的海伦吗？

当然，象他那样的一个僧侣的政治性的韵文不能算是诗。我们且来听一听阿里奥斯托<sup>①</sup>怎样描绘他的荡人心魂的阿尔契娜，

她的身材窈窕匀称，  
只有大画师才想象得出，  
长发卷起，黄的颜色  
比起纯金还更光辉灿烂，  
温静的双腮白里透红，  
白得象莲，红得象蔷薇。  
额头象象牙一般光滑，  
圆润爽朗，但宽窄合度。

两道漆黑的细眉象两个弧，  
下面闪一双黑眼珠象太阳，  
娴雅地左顾右盼，秋波流转，  
爱神仿佛围绕着它们飞舞，  
放射出他箭筒中所有的箭，

---

① 阿里奥斯托 (Ariosto, 1474—1533)，文艺复兴时期意大利诗人。他的杰作《疯狂的罗兰》是一部传奇体叙事诗，写中世纪基督教徒和回教徒在法国和西班牙的斗争。罗兰是基督教军的主将，阿尔契娜 (Alcina) 是诗中所写的一个极美的女巫。

许多人的心都成了他的箭靶。  
从面孔正中垂下悬胆似的鼻，  
神工鬼斧也不能增损毫芒。

她的嘴横陈于两道溪谷之间，  
两唇射出天然的银朱的红光，  
中间排列着两行雪亮的明珠，  
随着唇的张闭，时露时藏。  
从这里发出心畅神怡的语言  
叫莽撞汉的心肠也会变得温柔，  
就从这里发出那嫣然一笑，  
瞬息里在人世间展开天堂。

雪般的颈项，乳般的胸膛，  
颈项丰润，胸膛宽大而饱满；  
两颗象牙制的鲜嫩的苹果，  
时起时伏，象海上的微波  
随着清风来去，触岸又离岸。  
其余部分连阿顾斯<sup>①</sup>也窥探不到，  
但是不难推想，眼睛看得见的  
既然娇娆，看不见的还是一样。

两只胳膊长短合度，不肥不瘦。  
一双皙白的手看起来窄而微长，

---

① 阿顾斯(Aigcs)，希腊神话中的“百眼神”。

节骨都暗藏在丰润的皮肤里，  
血管的脉络也不突出地露在皮层。  
在这苗条而庄严的形体的下方，  
露出一双短小而丰润的金莲。  
这仙子般的仪容来自天堂，  
不许轻纱薄幔将它遮掩。①

弥尔顿谈到群魔殿时说道，“有些人赞赏这座建筑，也有些人赞赏它的建筑师”②，足见对建筑品的赞赏并不一定就是对建筑师的赞赏。一件艺术作品尽管值得大加称赞，却不一定就可以提高艺术家的声誉。另一方面，一位艺术家可以有理由博得我们的惊赞，尽管他的作品并不能使我们完全满意。如果我们记住这个道理，相反的评判往往是可以协调的。这里的情况就是如此。道尔齐③在他的论画的对话里，借阿越提诺之口，对上面引的几节诗作了过分夸大的赞扬。我却引这几章诗作为例证，来说明一幅作品说是图画而实际里面并没有图画。我们双方各有道理。道尔齐所赞赏的是诗人在描绘物体美之中所显示的知识，而我们要考察的却是这种知识在表现于文字时对我们想象力所能产生的效果。道尔齐根据这种知识来断定，高明的诗人也是高明的画家；而我却根据这种效果来断定，由画家用颜色和线条很容易表现出来的东西，如果用文字去表现，就显得极困难。道尔齐把阿里奥斯托的

---

① 见《疯狂的罗兰》第七章，第十一至十五节。

② 见《失乐园》卷一，第748行。

③ 道尔齐(L.Dolce, 1508—1568)，意大利学者，著有《阿越提诺》(Aretino)论画的对话。在对话里他说过：“如果一位画家想找到一个美女的理想，他最好细读阿里奥斯托描写女巫阿尔契娜的那几节诗。他同时会认识到在什么程度上高明的诗人也是高明的画家。”

描绘作为一个美人的最完美的形象，推荐给一切画家，而我却把它当作一个最有启发性的教训，警告一切诗人不要去尝试连阿里奥斯托去做也必然要失败的事，如果去尝试，他们一定会失败得更惨。阿里奥斯托在说出

她的身材窈窕匀称，  
只有大画师才想象得出

这两行诗时，也许显示出他完全理解了比例的学问，而这种学问只有最勤勉的艺术家才能从自然界和古代文物中研究出来。也许单从

温静的双腿白里透红，  
白得象莲，红得象蔷薇，

这两句诗的文字，就可以证明他是一个最擅长着色的画师，象提香<sup>①</sup>一样。他只把阿尔契娜的头发比作黄金而没有把它叫做金发，人们也可以清楚地推论，他不赞成用真金去着色。人们甚至可以从下垂的鼻子，

从面孔正中垂下悬胆似的鼻

见出古代希腊人的鼻形，罗马人后来所画的鼻形也是从希腊画家摹仿来的。但是这种博学和高见对于我们这些读者有什么用处

---

<sup>①</sup> 参看109页注<sup>①</sup>。

呢？我们只想能相信看到的确实是一个美人，从而感觉到在真正见到美人时理应感觉到的那种温柔的血液动荡，这种博学和高见在这方面对我们有什么帮助？如果诗人懂得什么样的比例才构成美的形象，难道我们因此也就懂得吗？如果我们也懂得，他就能使我们在诗里认出这种比例吗？或则说，要把这些比例的规矩记得很鲜明是很困难的，他能使这种困难减去一丝一毫吗？一个“宽窄合度”的额头，一个“神工鬼斧也不能增损毫芒”的鼻子，一只“窄而微长”的手，这一切普泛的公式能构成什么样的一种形象呢？如果一位图画教师要唤起他的徒弟们注意一个模特儿身上某些美点，说出这番话来，也许还有些用处，因为学徒们只须瞥模特儿一眼，就看出那爽朗的额头宽窄合度，看出鼻子的长得极美的线条以及那柔和的纤纤玉手。但是出于诗人之口，我就什么也看不见，就感觉到苦恼，费尽气力也看不出他在描写什么。

在这一点上，维吉尔颇能仿效荷马，含毫不吐，所以也相当成功。他所写的狄多也不过是“绝美的狄多”。等到他要把她描写得详细一点，他就描写她的珍贵的装饰和华丽的衣裳：

最后，她走了出来……  
身披一件西顿袍<sup>①</sup>，镶着花边，  
箭筒是纯金，发扣也是纯金，  
朱红的猎衣也用金扣束起。<sup>②</sup>

古代有一位艺术家<sup>③</sup>看见他的徒弟把海伦画成满身装饰，就向他

① 西顿(Sidon)，古代腓尼基的工商业城市，即现黎巴嫩的赛伊达港，以产丝绸著名。

② 见《伊尼特》卷四，第136行以下。

③ 指古代画家宙克西斯(Zeuxis)。参看136页注①。



说，“你画不出她的美，才画出了她的富”，如果有人把这句话应用到上面引的诗句，维吉尔就会回答说，“画不出她的美，这并不是我的过错，只怪我这门艺术有它的界限；应该称赞我谨守了这种界限。”

我在这里不应该忘掉阿那克里翁的两首歌，在这两首歌里，他描绘了他所钟情的女子和他的巴吐鲁斯两人的美<sup>①</sup>。他所用的手法使一切都写得妥妥帖帖。他假想面前有一位画家，亲自看着他画。他吩咐画家说，“替我把头发画成这样，额头这样，眼睛这样，嘴这样，颈项和胸膛这样，手和臀部这样！”凡是画家只能一部分接着一部分地配合在一起的东西，诗人也就只一部分接着一部分地吩咐画家怎样去画。他的意图并不在于使我们从这些对画家的口头指示中，认识到而且感觉到所爱对象的全部的美，他自己就觉得它是不能用文字来表现的，所以他就求援于绘画的表达方式，这就大大地增强了这种表达方式的逼真幻觉，使得全诗是在礼赞画艺而不是在礼赞他所钟情的人。他看到的不是那俊童的画像而是那俊童自己，他相信他正要开口说话：

够了，他已经站在我眼前了！

画像啊，马上你就要说起话来了！

在写巴吐鲁斯的诗里，对这位俊童的赞扬也和对画艺和画家的赞扬交织在一起，使人难于猜测阿那克里翁写这首歌，究竟是歌颂谁。他从许多不同的绘画作品中搜集最美的部分，而这些部分的

---

① 阿那克里翁(Anakreon)，公元前六世纪希腊抒情诗人，现在所流传的他的诗大半是后人的仿制品。莱辛所引的诗见他的《颂歌》第二十八和第二十九两首。巴吐鲁斯(Bathyllus)是诗人所宠爱的俊童，古希腊盛行男风。

美又是典型的(见出特征的)，例如从一幅阿多尼斯的肖像中借来颈项，从一幅交通神的肖像中借来胸部和手，从一幅波吕克斯的肖像中借来大腿，从一幅酒神巴克科斯的肖像中借来腹部，直到他从画家画成的一幅阿波罗的肖像中看出他的巴吐鲁斯全身。

在这俊俏的面孔下，  
画上阿多尼斯的颈项，  
色泽应象象牙。  
替他从赫尔墨斯那里  
借来胸部和双手。  
大腿要用波吕克斯的，  
从酒神那里取腹部和臀部……  
把这座阿波罗稍加点染，  
替我画成巴吐鲁斯。

除掉援用古代艺术家的最美的女雕像之外，吕西恩也想不出有什么更好的办法，去使人体达到潘提亚的美。<sup>①</sup>这就不啻承认在这里单靠语言是软弱无力的，如果艺术不在某种程度上做它们的翻译，诗就会口吃，而修词术也就变成哑巴。<sup>②</sup>

---

① 吕西恩(Lucian)，公元二世纪希腊诗人。潘提亚(Panthea)是当时一位罗马皇帝的情妇。

② 本章论证诗不宜用罗列的方法描绘美的物体各部分。

## 第二十一章 诗人就美的效果来写美

如果从诗里排除掉一切关于物体美的图画，这对于诗是否就是一个很大的损失呢？谁说要从诗里排除掉这种图画呢？如果诗希望追踪它的姊妹艺术而描绘这种物体美，结果就只会战战兢兢地跟在她后面追赶，而永远达不到她所能达到的目标；我们要鼓励诗抛弃这条路，难道我们因此也就禁止诗走另一条路，即艺术也会永远追不上诗的那条路吗？

荷马故意避免对物体美作细节的描绘，从他的诗里我们只偶尔听到说海伦的胳膊白，头发美之类的话。但是尽管如此，正是荷马才会使我们对海伦的美获得一种远远超过艺术所能引起的认识。试回忆一下他写海伦走到特洛伊国元老们的会议场里那一段诗。这些尊贵的老人看见了海伦，就彼此私语道：

没有人会责备特洛伊人和希腊人，  
说他们为了这个女人进行了长久的痛苦的战争，  
她真象一位不朽的女神啊！<sup>①</sup>

---

① 见《伊利亚特》卷三，第156至158行。

能叫冷心肠的老年人承认为她战争，流了许多血和泪，是值得的，有什么比这段叙述还能引起更生动的美的意象呢？

凡是不能按照组成部分去描绘的对象，荷马就使我们从效果上去感觉到它。诗人啊，替我们把美所引起的欢欣，喜爱和迷恋描绘出来吧，做到这一点，你就已经把美本身描绘出来了！萨福<sup>①</sup>一见到她所钟情的人，就感到心荡神迷，有谁会想到这个男子会丑呢？既然感觉到只有最完美的形象才能引起的情感，谁不自信亲眼看到那种最完美的形象呢？并不是因为奥维德把他的莱斯比亚<sup>②</sup>的身体美按照各部分逐一指给我们看：

我谛视和抚摸的背和手是多么温柔啊！

我拥抱的那丰富的胸脯多么象微波起伏啊！

胸脯下那纤细的腰身多么窈窕啊！

微呈曲线的臀和腿多么年青俊俏啊！

而是因为他在指出这些美点时，表现出一种令人销魂的陶醉，我们才仿佛觉得自己也在欣赏他所欣赏的那个俊美形象。

诗想在描绘物体美时能和艺术争胜，还可用另外一种方法，那就是化美为媚。媚就是在动态中的美，因此，媚由诗人去写，要比由画家去写较适宜。画家只能暗示动态，而事实上他所画的人物都是不动的。因此，媚落到画家手里，就变成一种装腔作势。但是在诗里，媚却保持住它的本色，它是一种一纵即逝而却令人

---

① 萨福(Sappho)，公元前七世纪希腊女诗人。她的诗大半抒写热烈的爱情，传说她对法安(Phaon)愚单相思，绝望投海自杀。

② 参看55页注①。这里“莱斯比亚”(Lesbia)是“考允娜”(Corinna)之误。引文见奥维德的《情诗集》卷一。

百看不厌的美。它是飘来忽去的。因为我们回忆一种动态，比起回忆一种单纯的形状或颜色，一般要容易得多，也生动得多，所以在这一点上，媚比起美来，所产生的效果更强烈。阿尔契娜的形象到现在还能令人欣喜和感动，就全在她的媚。她那双眼睛所留下的印象不在黑和热烈，而在它们

娴雅地左顾右盼，秋波流转，

爱神绕着它们飞舞，从它们那里放射出他箭筒中所有的箭。她的嘴荡人心魂，并不在两唇射出天然的银朱的光，掩盖起两行雪亮的明珠，而在从这里发出那嫣然一笑，瞬息间在人世间展开天堂；从这里发出心畅神怡的语言，叫莽撞汉的心肠也会变得温柔。她的乳房令人销魂，并不在它皙白如鲜乳和象牙，形状鲜嫩如苹果，而在时起时伏，象海上的微波，随着清风来去，触岸又离岸。我敢说，只消把这些媚态集中在一两节诗里，就会比阿里奥斯托所写的那五节诗还能产生更好的效果，他在那五节诗里把那个美的形象的一些冷冰冰的细节零星罗列出来，交织在一起，学究气太重了，不能引人入胜。<sup>①</sup>

阿那克里翁也宁愿显得不顾情理，要求画家做不可能的事，而不愿让他所钟情的人在画像上现不出媚态：

让所有的司美的女神  
都围绕着她那微凹的双腮，  
和玉石般的颈，翩翩飞舞。<sup>②</sup>

---

① 参看上章所引的阿里奥斯托歌颂阿尔契娜的诗。

② 参看130页正文和注①。

她的轻盈的腮和玉石般的颈都让司美的女神们围绕着它们飞舞，他这样吩咐画家。怎样画？按照准确的字面的意义吗？这是绘画所办不到的。画家只能在腮上画上最美的曲线，最可爱的笑靥（“微凹”似指笑靥，即酒涡），在颈上涂上最艳丽的肉红，但是他的巧技也就止于此了。至于颈项的转动，使笑靥时现时隐的那种肌肉的活跃颤动，那种特别的媚态，却是画家所无法画出的。上述诗人尽了他那门艺术的能事，用语言把美表达成为可用感官接触的，以便使画家也可以在画艺中设法找到最高度的表情。这个新例证也可以证明上文所提到的原则：诗人就连在涉及艺术作品时，也不肯让自己在描绘中受到画艺的局限。①

① 这是《拉奥孔》中常被人援引的一章，莱辛认为诗人如果想描绘物体美，最好是只描绘美所产生的效果，或是化美为媚（动态的美）。我国古诗《陌上桑》写罗敷的美说，“……行者见罗敷，下担持露须，少年见罗敷，脱帽着幘头，耕者忘其犁，锄者忘其锄，归来相怨悵，但坐观罗敷”，就是就效果写美。《诗经》的《卫风》写女子的美说，“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，巧笑倩兮，美目盼兮”，前几句罗列静态，后两句化美为媚，效果浑珠，也可以参证。



## 第二十二章 诗与画的交互影响

宙克西斯画过一幅海伦像，而且有勇气把荷马描述惊羡的元老们招认所感到的情感的那些名句题在画下面。诗与画从来不曾有过这样的竞赛。胜负还不能判定，双方都值得受最高奖。

正如这位明哲的诗人明知美不能按照它的组成部分去描绘，所以就从美的效果上去显示美，这位同样明哲的画家也只就美的组成部分去显示美，认为应用任何其它法术，对他那门艺术都是不恰当的。他的画里就只有海伦一个人的形象，赤裸裸地站在那里。很可能，这就是他替克罗顿人画的那一幅海伦像。<sup>①</sup>

为着满足好奇心，我们试把这幅画和克路斯伯爵根据荷马的诗句来替近代画家设计的那幅画摆在一起比一比。克路斯的指示是这样：“海伦由一幅白色障面纱掩盖起，出现在几位老人中间，其中有普里安<sup>②</sup>，从他的国王的标志可以认得出。艺术家必须特别下工夫去描绘那些老人们的热情的眼色以及面孔上所流露的惊

---

① 宙克西斯(Zeuxis)，公元前五世纪希腊大画家。他的名画《海伦》是为克罗顿(Croton)城邦画的。他在这幅画下面抄下荷马写海伦的那行诗（见上章引文）。传说宙克西斯把这城里美女召集在一起，集中她们容貌的优点画出了《海伦》。亚理斯多德在《诗学》第二十五章里谈艺术理想化时，曾举宙克西斯为例。

② 普里安(Priam)，特洛伊最后一代国王，他的儿子就是拐走海伦的帕里斯。

喜神情，以便使我们感觉到美的胜利。布景是在特洛伊的一个城门楼上。背景可以逐渐消失在露天的景色中，或是背靠城市中更高的建筑。前景要比较宏壮，不过前景和背景都要很相称。”<sup>①</sup>

姑且假定这幅画是现代一位最大的画家画的，拿它来和宙克西斯的画比较一下，哪一幅能显示出真正的美的胜利呢？是后一幅，即在其中可以感觉到美本身的那一幅？还是前一幅，即须从那些灰胡子老人在激动中所做的鬼脸去窥测美的那一幅呢？古语说得好，“老年人的爱情表现是丑恶不堪的”，一种贪恋的眼色就使得最可尊敬的面孔也显得可笑，一个老年人露出青年人的情欲，就成了一个讨人嫌的对象。对荷马所写的老年人，你决不能提出这样的责难，因为那些老年人所感到的情绪只是一霎时的火焰，马上就被他们的智慧熄灭掉了；本来这种情绪是为着显示海伦的光荣，而不是替那些老人自己带来羞耻的。他们招认了自己的情感，但是马上就加了一句：

但是不管她有多么美，还是让她回希腊去，  
免得她留在这里，让我们和我们子孙再遭殃。<sup>②</sup>

假如不作出这个决定，他们就会成了一些老笨蛋，而在克路斯所设计的那幅画里，他们就显得确实是些老笨蛋。他们的贪恋的眼色究竟向着什么呢？是向一个戴面具的披障面纱的形体。这就是海伦吗？克路斯为什么让她披障面纱，我看这简直是不可理解的。荷马固然明确地说她戴了障面纱：

---

① 引自克路斯的《从〈伊利亚特〉中所找出的一些画面》。

② 见《伊利亚特》卷三，159至160行。

她拿一幅障面纱披在头上  
眼含泪珠，走出了寝室……①

但是她披障面纱，是因为要走过街道。如果在她还未卸下降面纱或把它推到头后之前，那些老年人就已显出他们的惊羡，那就说明他们并不是初次看见她，因此，他们招认自己的情感，就不是起于当时那一瞬间的会晤；他们可能早已感觉到这种情感，而这一次才招认。在这幅画里却丝毫见不出这种情况。如果我在这里面看到惊羡的老人，我当然就希望马上看到使他们惊羡的究竟是什么；而我所看到的却不过是象上文所说的一个戴面具的披障面纱的形体，而他们热情凝视的却是这种形体。这里面究竟能见出海伦的几分姿色呢？见出的是她的白色的障面纱，另外就是在服装裹着的情况之下所能看见的她的停匀的轮廓。不过克路斯伯爵也许无意要把海伦的面孔掩盖起来，他提到那幅障面纱，不过是作为她的服装一部分。但是他的原话（“海伦由一幅障面纱掩盖起”）却不可能作这种解释。纵使它可以作这种解释，我就发见到另一件令人觉得奇怪的事了。克路斯在给画家的指示中很细心地谈到那些老人面部的表情，而对海伦面部的美竟只字不提。这种端庄的美，眼中含着忏悔的闪光的泪珠，战战兢兢地走上前来——怎样画呢？这种最高度的美对于我们的画家们就那么熟悉，用不着提示吗？是否表情比美还更重要呢？我们在图画里是否也象在舞台上那样惯于把最丑陋的女演员看成妩媚的公主，只要她的王子向她热情地说出一套爱慕的话就行呢？

说实话，拿克路斯所设计的画去比宙克西斯的画，就如同拿

---

① 见《伊利亚特》卷三，第141行。

哑剧来比最崇高的诗。

毫无疑问，古代人阅读荷马，要比现代人更辛勤。但是我们在记载中却发现不出古代艺术家们曾大量地从荷马所描绘的图画里去取材。好象只有诗人关于特殊的物体美的暗示才被古代艺术家们辛勤地利用过；他们画过这些，而且他们很清楚地感觉到，只有在描绘这类对象方面，他们才可以和诗人争胜。除掉海伦以外，宙克西斯还画过珀涅罗珀<sup>①</sup>，而亚帕勒斯所画的月神狄安娜也是荷马所写的狄安娜，由她的女仙们随从着。趁这个机会，我想提到普里琉斯记载后一幅画的那一段话尚须校正。<sup>②</sup>古代画家并不大爱用荷马诗中情节来作画，单单因为那些情节可提供富丽的构图，突出的对比和艺术性的光采，这些似乎并不合古代艺术家们的口味，而且这也不可能合他们的口味，只要画艺还守住它的最崇高使命的较窄狭的界限。<sup>③</sup>所以他们要从诗人荷马的精神中吸收营养，用他的最崇高的特征来充实自己的想象，用他的热情的火焰来点燃自己的热情；他们学着象荷马那样观察事物和感觉事物。他们的作品之所以带有荷马的烙印，并不是象一幅画像带有所画人物的烙印，而是象儿子带有父亲的烙印；既相类似，又各不同。类似往往只在于某一个特点上，在其余方面它们却毫无共同之处，只有在这一类似的特点上，它们才是协调一致的。

此外，由于荷马的诗歌杰作比任何绘画杰作都更古老，由于在菲狄亚斯<sup>④</sup>和亚帕勒斯之前，荷马就已用画家的眼睛去观察自

---

① 珀涅罗珀(Penelope)，尤利西斯的妻子。荷马曾详细描述她拒绝许多求婚者的场面。

② 莱辛在原注中就普里琉斯记载亚帕勒斯的一段话作为文字上的考订，嫌烦琐，未译。

③ 莱辛认为画艺主要描绘物体美。

④ 菲狄亚斯(Pheidias)，公元前五世纪希腊大雕刻家。

然，所以难怪艺术家们发见对他们特别有用的各种观察，在他们自己在自然界去探索之前，早已由荷马探索出来了；于是他们就热心地抓住这些观察，以便通过荷马去摹仿自然。菲狄亚斯承认过：

宙斯说完话，就竖起黑眉点头，  
神圣的头发在那不朽的头上卷到前方，  
于是那高峻的奥林波斯都震颤起来……①

这几行诗就是他所雕的奥林波斯的尤皮特的蓝本，只有由于这几行诗的启发，他才成功地雕出那种天神的容颜，“几乎是从天上搬下来的”。如果有人认为这句话所指的不过是艺术家的想象受到了诗人的崇高形象的启发，所以才有能力作出这样崇高的表现，那么，我看他就忽视了最本质的东西，只满足于很一般的东西，而在这里，为着得到一种远较基本的满足，就须指出很特殊的东西。依我的看法，菲狄亚斯也承认了他首先从这几行诗里看出眉毛上可以有很多的表情，能显示出“多少灵魂”。也许这几行诗也使他在头发上下了更多的工夫，以便在一定程度上把荷马所说的“神圣的头发”表现出来。在菲狄亚斯以前，古代艺术家确实不大懂得容貌的意义和表现力，特别是对头发不注意。据普里琉斯的记载，就连米雍②在这两点上也还露出瑕疵，在他以后，毕达哥拉斯·里昂提弩斯③才是第一位以表现美发擅长的艺术家。

---

① 奥林波斯是希腊诸神所居的高山。这几行诗见《伊利亚特》卷一，第528行以下。

② 米雍(Myron)，公元五世纪希腊雕刻家。普里琉斯说他只求形不求神，画发仍按照很粗疏的老方法。

③ 参看22页注①。



菲狄亚斯从荷马所学习到的东西，旁的艺术家们又从菲狄亚斯学习到了。

我还可以举一个我一向很喜欢的例子。让我们回想一下霍加兹<sup>①</sup>关于伯尔维多的阿波罗所说的话。他说，“这座阿波罗雕像和安提弩斯雕像都陈列在罗马的同一座宫殿里。如果安提弩斯雕像使观众欣羡，阿波罗雕像却使观众惊奇，象游客们所说的，这是由于它显出一种难以名状的超人的仪表。他们还说，如果细加考察，阿波罗雕像有些比例失调的地方，就连普通的眼力也很容易看出，所以它所产生的效果更令人惊奇。我们英国的一位最好的雕刻家新近到罗马走了一趟，就专为去看这两座雕像。他向我证实了上面所说的话，特别是在阿波罗的雕像上腿和脚比起上身显得太长太宽。意大利一位最大的画家安竺里·萨奇<sup>②</sup>似乎也抱有同样的看法，否则他在表彰音乐家巴斯夸里尼的那幅阿波罗画像里（这幅名画现藏在英国），就不大可能用和安提弩斯雕像完全一样的比例，因为在其余部分这幅画简直就象是阿波罗雕像的摹本。尽管我们经常看到一些伟大的艺术作品在细小部分很不注意，在这座阿波罗雕像上，我们所看到的却不是这种情况。对于一座美的雕像来说，正确的比例是组成它的美的重要因素，足见阿波罗雕像的双腿是故意延长了的，因为如果不是艺术家故意要把它

---

① 霍加兹(W.Hogarth, 1697—1764)，英国名画家和画论家，著有《美的分析》，讨论美的形式方面的因素。该书第九章论比例时谈到梵蒂冈伯尔维多宫（梵蒂冈艺术珍品陈列室，意译为“好景厅”）的阿波罗雕像和安提弩斯（罗马皇帝赫竺里安所宠爱的美男子）雕像。拉奥孔雕像群也藏在梵蒂冈的伯尔维多宫。

② 萨奇(Andreas Sacchi, 1598—1661)，意大利画家。过去西方艺术家摹现实人物造像，往往借用神或古代英雄的形象，所以萨奇把当时一位不甚知名的唱歌家画成阿波罗。这幅画像在形体上象阿波罗雕像，而在比例上却象安提弩斯雕像，腿和脚没有阿波罗雕像的那么长。



们延长，他本来很容易避免延长。所以我们如果就这座雕像的形体细加考察，我们就有理由下结论说，前此人们所认为是这座雕像的一般形状中的不可名状的优美，其实是它的某一部分的仿佛是一种瑕疵的东西所造成的。”霍加斯的这一番话是很有启发性的，我还想补充一点，荷马早就已感到而且指出单凭扩大腿和脚的尺度，就可以产生一种崇高的仪容。安忒诺在比较尤利西斯和墨涅拉阿斯二人的形状时<sup>①</sup>，曾经说过，“当两人都站着的时候，墨涅拉阿斯膀肩宽，显得高一些；但是当两人都坐着的时候，尤利西斯却显得更魁梧。”所以就坐相而论，尤利西斯比墨涅拉阿斯较占便宜，从此就很容易断定他们每个人的腿和脚与上身的比例，尤利西斯在上身的比例上较大，而墨涅拉阿斯则在脚和腿的比例上较大。<sup>②</sup>

---

① 见《伊利亚特》卷三，第210行。安忒诺(Antenor)是特洛伊派往希腊大军讲和的使臣。尤利西斯和墨涅拉阿斯都是希腊方面的将领。

② 在本章中莱辛论证古代艺术家向荷马学习的首先是他的崇高的精神，热烈的情感和观察事物的眼光，而不是忽视诗与画的界限，摹仿他所描绘的细节；但这也不等于说，荷马在这些细节上就是无可学习的。他就克路斯所拟的海伦画像和宙克西斯的海伦画像进行了比较，来说明他的论点。

## 第二十三章 诗人怎样利用丑

如果某一单独部分不妥帖，它就会破坏由许多部分造成美的那种和谐的效果，但是对象还不因此就显得丑。丑要有许多部分都不妥帖，而这些部分也要是一眼就可看遍的，才能使我们感到美所引起的那种感觉的反面。

因此，按照丑的本质来说，丑也不能成为诗的题材，不过荷马却曾在特尔什提斯<sup>①</sup>身上描绘出极端的丑，而且是按照这种丑的各个并列部分来描绘的。为什么荷马在描写美时所小心避免的事，在描写丑时他却肯做呢？通过各个组成部分的先后列举，丑的效果是否受到削减，正如通过各个组成部分的先后列举，美的效果就受到破坏那样呢？

当然要受到削减；荷马的道理也正在此。正因为丑在诗人的描绘里，常由形体丑陋所引起的那种反感被冲淡了，就效果说，丑仿佛已失其为丑了，丑才可以成为诗人所利用的题材。诗人不应为丑本身而去利用丑，但他却可以利用丑作为一种组成因素，去产生和加强某种混合的情感。在缺乏纯然愉快的情感时，诗人

---

① 特尔什提斯(Thersites)是荷马在《伊利亚特》卷二里所描写的一个形容丑陋、性格恶劣、爱诽谤人的人物，当他诽谤阿伽门农时，尤利西斯痛打了他一顿。

就须利用这种混合的情感，来供我们娱乐。

这种混合的情感就是可笑性和可怖性所伴随的情感。

荷马使特尔什提斯显得丑，为的是使他显得可笑。但是他之所以可笑，也不单是因为丑；因为丑是不完美，要显得可笑，就须有完美和不完美来对比或反衬。这是我的朋友门德尔松<sup>①</sup>的话，我想补充一句：这种对比不宜过分尖锐或过分刺眼；再用画家的术语来说，“反衬色调”（*opposita*）必须是彼此可以融合的。例如聪明而正直的伊索<sup>②</sup>据说是和特尔什提斯一般丑，却不因此而就显得可笑。只有愚蠢的僧侣才以伊索的丑陋为理由，把他的富于启发性的寓言中的“可笑性”，移置到作者本人身上去。<sup>③</sup>一个丑陋的身体和一个优美的心灵正如油和醋，尽管尽量把它们拌和在一起，吃起来还是油是油味，醋是醋味。它们并不产生一个第三种东西；那身体讨人嫌，那心灵却引人喜爱，各走各道。丑陋的身体只有在同时显得脆弱而有病态，妨碍心灵自由活动的表现，因而引起不利的评判时，嫌厌和喜爱才融合为一体，但是所产生的新东西却不是可笑性而是怜悯；那对象如果没有这种情形，本来会受到我们尊敬，因为有这种情况，就变成逗趣的了。丑陋而有病态的蒲柏对他的朋友们，一定要远比漂亮而健康的威彻利对他的朋友们更能逗趣。<sup>④</sup>但是尽管特尔什提斯不能单因为丑而

---

① 门德尔松（Moses Mendelssohn, 1729—1786），德国哲学家和美学家，莱辛的好友。他的论丑与可笑性的见解见他的《哲学著作》卷二，第23页。

② 伊索（Aesopus），公元前六世纪希腊作家，即《伊索寓言》的作者。他作为奇丑人物的典型，是比较迟的一种传说，在当时记载中找不出证据。

③ 十四世纪僧侣普朗德斯（Maximus Plaundes）根据《伊索寓言》写伊索的传记，才说他奇丑，口吃。

④ 蒲柏，参看108页注②，他少年多病，发育不全。威彻利（W. Wycherley, 1640—1715），英国喜剧作家。莱辛说蒲柏“更能逗趣”，是指他的身体有缺陷，更易引起同情。事实上，蒲柏并不是一个可逗趣的人。

就显得可笑，他要显得可笑，却也不能不显得丑。他的丑以及这种丑和他的性格的协调，这两个因素和他的妄自尊大之间的矛盾，他的恶意的闲言蜚语只给自己丢脸而却无害——这一切必须结合在一起，才会使他显得可笑。最后的一点就是亚理斯多德认为可笑事物所必不可少的那种“无害性”。<sup>①</sup>我的朋友门德尔松也认为可笑性有一个必要条件：上述完美和不完美的对比应该是不太重要的，不应引起我们考虑到利害关系。试假想特尔什提斯对阿伽门农的诋毁使他自己遭到更大的祸事，不只是被打出两道血痕而是断送了性命，在这种情况下，我们就不会再拿他来取笑。因为这个怪物似的人毕竟还是一个人，而人的毁灭对于我们来说，比起他的一切弱点和罪恶，还是一种更大的凶事。要体会到这个道理，读者最好去读一读昆图斯·卡拉伯叙述特尔什提斯的结局的那一段文章。<sup>②</sup>阿喀琉斯打死了潘提什丽亚，觉得很悲伤：她的美，浸在勇敢流出的血里，引起了这位英雄的尊敬和怜悯，<sup>③</sup>而尊敬和怜悯就变成了爱。但是诽谤成性的特尔什提斯却把这种爱说成是阿喀琉斯的罪行。他痛骂那连最英勇的战士也会为之神魂颠倒的淫欲，说：

它会使人疯狂，  
连最有理智的也在所不免，

---

① 见亚理斯多德的《诗学》第五章：“可笑的东西是一种对旁人无害的，不至引起痛感的丑陋或乖讹。”

② 参看40页注②。见卡拉伯的《补遗》(Paralipomena)卷一，第720至775行。

③ 潘提什丽亚(Penthesilea)是阿玛宗族(女英雄国)的将领，带领她的女英雄们援助特洛伊人，在交战中为阿喀琉斯所杀死。阿喀琉斯事后觉得她英勇可钦佩，不免哀悼。特尔什提斯因此诬蔑阿喀琉斯对她起淫欲，阿喀琉斯就把他打死。

阿喀琉斯动了怒火，一句话不说，就狠狠地打了他一顿耳光，打得他齿落血流，登时就断了气。这太狠毒了！这位暴戾杀人的阿喀琉斯对于我来说，比起那心怀恶意而狂吠的特尔什提斯还更可恨。希腊人看到这种残杀情景所发出的欢呼声使我生气。狄俄墨得斯<sup>①</sup>在抽刀对着凶手，要为他的亲属报仇，我要站在他那一边，因为我感觉得特尔什提斯也是我的亲属，也是一个人。

但是姑假定特尔什提斯的谰言引起了叛乱，而作乱的人们果真上了船，把他们的将领背信弃义地抛在后面，让他们落到渴求报复的仇人手里，于是天神就降灾示惩，使全舰和全军都遭到覆没，在这种情况下我们又如何看待特尔什提斯的丑恶呢？如果无害的丑恶可以显得可笑，有害的丑恶在任何时候却都是可恐怖的。我不知道还有什么能比莎士比亚的两段话更足以说明这一点。他的《李尔王》里的爱德蒙，葛罗斯脱伯爵的私生子，在大逆不道上并不亚于理查，即葛罗斯脱公爵，这位公爵曾通过最凶恶的罪行，登上王位，登位时叫做理查三世。为什么比起理查来，爱德蒙不那么叫人感到毛骨悚然呢？这位私生子说：

自然，您是我的女神，你的法律  
约束着我怎样为人处世，为什么我要听  
习俗那瘟神摆布，让各国的琐屑成规  
剥夺我的权利，只是因为比一位哥哥  
迟生十来个月？为什么就算私生子？  
为什么就卑贱？我比清白母亲的儿子

---

① 狄俄墨得斯(Diomedes)，希腊远征军将领之一，他为亲属（按文义，就是特尔什提斯）报仇事不详（《伊利亚特》里没有提到这件事，可能见卡拉伯的诗里）。

身材一样结实，心灵一样宽宏高贵，  
容貌一样端正。为什么在我们身上打下  
卑贱和私生子的烙印？卑贱？卑贱？  
我们来自自然情欲的偷偷摸摸的发泄，  
就得到更多的生命和更强烈的品质，  
不象那些公子哥儿，是父母躺在床上，  
困倦无聊，在半睡半醒之间造出来的。①

这里我听到的是一个恶魔在说话，但是我看到的却是一个光明天使的形象。但是当葛罗斯脱公爵说：

可是我呢，天生我一副畸形陋相，不适于调情弄爱，  
也无从对着含情的明镜去讨取宠幸；  
我比不上爱神的风采，  
怎能凭空在袅娜的仙姑面前昂首阔步；  
我既被卸除了一切匀称的身段模样，  
欺人的造物者又骗去了我的仪容，  
使得我残缺不全，不等我生长成形，  
便把我抛进这喘息的人间，  
加上我如此跛跛蹶蹶，满叫人看不入眼，  
甚至路旁的狗儿见我停下，也要狂吠几声，  
说实话，我在这软绵绵的歌舞升平的年代，  
却找不到半点赏心乐事以消磨岁月，  
无非背着阳光下窥看自己的阴影，

---

① 见莎士比亚：《李尔王》第一幕第二场。



口中念念有词，埋怨我这废体残形。  
因此，我既无法由我的春心奔放，  
趁着韶光洋溢卖弄风情，  
就只好打定主意以歹徒自许，  
专事仇视眼前的闲情逸致了。①

我听到的是一个恶魔在说话；我看到的也还是一个恶魔，一个只有恶魔才会有的形象。②

---

① 见莎士比亚：《理查三世》第一幕第一场。引用《莎士比亚全集》（1978，人民文学出版社）第六卷方重的译文。

② 第二十章至二十三章，关于美与丑的差别，参看附录笔记关于第一卷的第二条。在本章里莱辛指出诗不可写美，却可写丑 因为并列部分的丑在先后承续的描述中效果就会减弱；诗把一个人物写得丑，用意在使他显得可笑，因此丑与喜剧性是密切联系的。

## 第二十四章 丑作为绘画的题材

从此可见，诗人可以运用形体的丑。对于画家，丑有什么用途呢？就它作为摹仿的技能来说，绘画有能力去表现丑；就它作为美的艺术来说，绘画却拒绝表现丑。作为摹仿的技能，绘画可以用一切可以眼见的事物为题材；作为美的艺术，绘画却把自己局限于能引起快感的那一类可以眼见的事物。

但是经过摹仿，不愉快的情感是否也可以引起快感呢？并不是一切都能如此。一位锐敏的艺术批评家<sup>①</sup>对于嫌厌说过这样的话：“畏惧、忧愁、恐怖、怜悯之类表象，只有当我们把有关灾祸看作是实在的时候，才会引起反感。如果我们想到它是一种艺术的假象，这些情感就会转化为快感。但是嫌厌那种反感却不如此，按照想象的规律，不管把对象看成实在的还是虚拟的，只要心里一想到嫌厌的对象，反感就立刻起来。尽管明知其为艺术虚构，这对遭到伤害的心情有什么裨补呢？这时心里之所以起反感，并不是由于假定那引起嫌厌的坏东西是实在的，而只是由于它的单纯的表象，因为那表象却是实在的。所以嫌厌的感觉的起因永远是自然，而不是摹仿。”

---

<sup>①</sup> 指门德尔松。见《关于最近文学的书简》卷五，第102页。

这个道理也适用于形体的丑。这种丑看起来不顺眼，违反我们对秩序与和谐的爱好的，所以不管我们看到这种丑时它所属的对象是否实在，它都会引起厌恶。我们不乐意看到特尔什提斯这种人，无论他是在自然里还是在图画里。纵使他的画像所引起的反感较轻，这也不是因为他的形体的丑在摹仿中不再成其为丑，而是因为我们有能力把他的丑撇开不想，只去欣赏画家的艺术。但是一旦想到在这里艺术用得不得其所，这种欣赏就会立刻被打断，对艺术家不免就鄙视起来。

亚理斯多德还提出过另一个理由，来说明在自然中引起反感的事物，在最忠实的事仿中何以会产生快感。这个理由就是人类的普通的知识欲。如果我们从摹仿里可以学习到某一个事物究竟是什么，或是根据这摹仿会断定那就是某某，我们就会喜悦。<sup>①</sup>但是从此也不能得出结论，说丑经过艺术摹仿，情况就变得有利了。知识欲的满足所生的快感只是暂时的，对于使知识欲获得满足的那个对象来说，只是偶然的；而由看到丑所生的那种不快感却是永久的，对于引起不快感的那个对象来说，却是有关本质的。前者如何能抵消后者呢？至于由看到摹本和蓝本的类似所生的轻微的愉快的兴趣，更不足以克服丑的不愉快的效果。我拿丑的摹本和丑的蓝本比较得愈仔细，我就愈感到这种不愉快的效果，因此从比较得来的快感很快地就消失了，剩下来的只是这双方面的丑所引起的讨嫌的印象。从亚理斯多德所举的实例来看，他似乎也不愿意把形体的丑归到本来令人不愉快，而经过摹仿，却变成愉快的那类事物中去。他的例子是凶恶的动物和死尸。凶恶的动物纵使不丑，也会引起恐怖；而在摹仿中转化为快感的正是这种

---

<sup>①</sup> 见《诗学》第四章，第五节。

恐怖，而不是它们的丑。死尸也是如此：它在自然中惹人厌恶，是因为它引起尖锐的怜悯的情感，以及很可怕地提醒我们自己也会终归毁灭；但是在摹仿中，我们明知它是假象，这种怜悯就会冲淡，而且如果穿插一些奉承死者的情境，就可以使我们不至于注意到死亡，或者和那情境密切结合在一起，使我们仿佛感觉到它与其说是可恐怖的，毋宁说是可愿望的。

既然形体的丑单就它本身来说，不能成为绘画（作为美的艺术）的题材，因为它所引起的感觉是不愉快的，同时也不是通过摹仿就可转化为快感的那一类不愉快的感觉；那么是否可以这样说：形体的丑对绘画也象对诗一样，能够用作一个组成因素，来加强其它感觉呢？

绘画是否可以利用丑的形体，去造成可笑和可恐怖的效果呢？

我不愿对这个问题作一个干脆的否定的答复。无可否认，无害的丑在绘画里也可以变成可笑的；特别是在冒充妩媚和尊严的企图和丑结合在一起的时候。另一点也是无可辩驳的，有害的丑在绘画里和在自然里一样会引起恐怖；前一种情况中的可笑和后一种情况中的可恐怖，由于本身都是混合的情感，通过摹仿，就会产生一种新的吸引力和快感。

我还必须指出，尽管如此，绘画在这方面和诗并不完全相同。上文已经说过，在诗里形体的丑由于把在空间中并列的部分转化为在时间中承续的部分，就几乎完全失去它的不愉快的效果，因此仿佛也就失其为丑了，所以它可以和其它形状更紧密地结合在一起，去产生一种新的特殊的效果。在绘画里情形却不如此，丑的一切力量会同时发挥出来，它所产生的效果并不比在自然里弱多少。因此，无害的丑不能长久地停留在可笑上面，不愉快的情

感就会逐渐占上风，原来第一眼看去是滑稽可笑的东西，后来就只惹人嫌厌了。有害的丑也是如此，可恐怖性逐渐消失，剩下的就只有丑陋，不可改变地留在那里。

考虑到这一点，克路斯伯爵没有把特尔什提斯的一段情节列在他所设计的荷马史诗画目里，倒是完全正确的。但是如果想把它排除到荷马史诗本身以外，这是否因而也就正确呢？我很遗憾，看到有一位审美趣味本来很精细正确的学者竟有这样的看法。<sup>①</sup>我等待另一机会再详细说明我的观点。<sup>②</sup>

---

① 见克洛斯的《论荷马的书简》第30页以下。克洛斯(C. A. Klotz)，德国古典语言学家和考古学家，曾经批评过莱辛的《拉奥孔》，莱辛在《考古学书简》中对他有所答辨。参看72页注①、223页注⑥。

② 本章论证绘画作为美的艺术，只宜描绘美的形体，不宜描绘丑的形体，艺术事仿有时可转化引起反感的为引起快感的，但是那只是暂时的，嫌厌的对象无论是实在的还是虚拟的都会引起反感。

## 第二十五章 可嫌厌的和可恐怖的

上述艺术批评家<sup>①</sup>在嫌厌与心灵的其它不愉快的情感之间所  
见出的第二个区别，也表现在形体的丑所引起的那种反感上面。

他说，“其它不愉快的情感，在摹仿之外，即在自然本身里，  
也往往可以投合人的心情；因为它们从来不引起单纯的反感，它  
们的酸苦总是和喜悦混在一起的。我们的恐惧很少把一切希望都  
消除净尽；恐怖能发动我们的一切力量去设法脱险，忿怒是和报  
仇的愿望夹杂在一起的，忧伤是和过去幸福的回忆相联系的；怜  
悯是和恩爱的温柔情感分不开的。心灵有自由，时而流连于一种  
情感的愉快方面，时而流连于它的起反感的方面，而且替自己造  
成一种快感和痛感的混合体，这比最纯粹的愉快还更有吸引力。  
只要对自己的心理活动稍加注意，我们就可以看到无数这样的事  
例，如果不是这样，我们就无法解释为什么忿怒的人宁愿守着他的  
忿怒不放，忧伤的人宁愿守着他的忧伤不放，也不愿倾听旁人  
为着想安慰他而向他描绘出的美好光景。但是嫌厌以及和嫌厌牵  
连在一起的那些情感却不如此。在这类情感里，心灵看不到些微  
的快感的交错。厌恶占了优势，所以无论在自然中还是在摹仿中，

---

<sup>①</sup> 指门德尔松。



我们都不能想象出一种场合，其中心灵遇见这类情感的表象而不感觉到厌恶。”<sup>①</sup>

这番话完全正确；不过这位批评家自己也承认嫌厌还牵连到其它情感，这类情感也只引起反感，那么试问除掉形体的丑所生的情感之外，还有什么其它情感能和嫌厌更紧密地联系在一起呢？形体丑所生的情感在自然中也不夹杂有丝毫的快感；在摹仿中也还是如此，所以不能设想有一种情况，人的心灵不怀着嫌厌而避开丑形体的表现。

如果我对自己的情感研究得足够精细的话，<sup>1</sup>丑所引起的反感在性质上完全属于嫌厌一类。形体的丑所产生的情感正是嫌厌，只是在程度上较轻微些。这个看法与上述批评家的另一说法确不相容，他说只有味觉、嗅觉和触觉之类最模糊的感觉才涉及嫌厌。

“味觉和嗅觉遇到过分的甜蜜就感觉嫌厌，而触觉则遇到物体的过分柔软，对触到它的神经没有足够的抵抗力，就感到嫌厌。后来这类对象对视觉也变成不可容忍的，但是这只是由于联想，它使我们回想起味觉，嗅觉和触觉所感到的那种反感。严格地说，对于视觉，没有一件东西是嫌厌的对象。”但是依我看来，视觉的嫌厌对象是举得出的。面孔上的红瘢，缺嘴唇，鼻孔朝天的扁鼻子，额上精光没有眉毛之类丑的东西对味觉、嗅觉和触觉都不会引起反感，但是它们确实引起一种情感，这种情感比起拐脚驼背之类身体方面的畸形所引起的情感还更近于嫌厌。生性愈敏感，我们看到前一类丑的东西，也就愈感到恶心作呕以前的那种身体上的激动。不过这种激动不久就会消失，不至于真正转到恶心作呕，其原因当然在于它们都是视觉的对象，视觉在它们上面以及

---

<sup>①</sup> 见《关于最近文学的书简》卷五，第103页。

和它们连在一起的东西上面同时看到许多现实情况，通过这些情况的愉快的表象，上述那种不愉快的表象就会削弱和冲淡，以至对身体不发生什么可以看到的影响。至于味觉、嗅觉和触觉这些最模糊的感觉却不然，它们碰到引起反感的東西，就不注意到上述那些现实情况；因此，那些引起反感的東西就独立自由地尽量发挥它们的力量，当然就会在身体上引起远较剧烈的震动。

此外，就摹仿来说，可嫌厌的东西和丑的东西的情况也完全相同。因为可嫌厌的东西所产生的不愉快的效果还更剧烈，所以比起丑来，它更不能单就它本身来用作诗或画的题材。只是因为它经过文字的表达就大大地冲淡了，我才敢说，诗人至少可以运用可嫌厌的对象的某些方面，作为一种产生混合情感的因素，正如他用丑来加强这种混合情感，可以产生很好的效果那样。

可嫌厌性还可以加强可笑性；或则说，尊严与礼仪的表象如果和可嫌厌的东西形成反衬，也就会变成可笑的。在阿里斯托芬的喜剧里就可找到许多这样的例子。我想起了打断苏格拉底的天文观察的那只鼯鼠：

门徒：不久以前，他被一只鼯鼠打断了他的深沉的默想。

斯瑞西阿德：怎样打断的？请告诉我。

门徒：有一天夜里，他正在张口望天，观察着月亮的运行，  
一只鼯鼠从屋檐上拉屎，屎就落到他的嘴里。

斯瑞西阿德：妙！那只鼯鼠打得真准！<sup>①</sup>

如果假想落到他张着的嘴里的东西不是可嫌厌的，可笑性也就消

---

<sup>①</sup> 见阿里斯托芬的《云》第170行以下。作者在这部喜剧里，讽刺了哲学家苏格拉底。

失了。这一类可笑事物之中最可笑的莫过于一篇关于霍屯督族人的故事《夸苏乌和克诺宁夸哈》，发表在英国幽默周刊《鉴赏家》上，据说是英国切斯特斐尔德勋爵的手笔。<sup>①</sup>大家都知道霍屯督族人多么脏，他们奉为美丽、秀雅和神圣的东西对于我们都会引起嫌厌和呕吐。鼻子没有，只有一片平滑的软骨；一对疲软的奶垂到肚脐；周身涂着羊脂和煤烟，太阳晒着发亮；头发上涂的油往下直滴；手脚都用新宰的动物的肠子缠绕着；试想这样一个女人成为热烈的尊敬和爱慕的对象，还有人用严肃的惊赞的高贵语言向她表示爱情，看你是否忍得住笑！

可嫌厌的东西似乎还能和可恐怖的东西更紧密地结合在一起。凡是我们将作令人毛骨悚然的东西都不外是一种既可嫌厌又可恐怖的东西。朗吉弩斯对赫西奥德<sup>②</sup>所描绘的忧伤者的形象中的“她令人恶心地流着鼻涕”一点感到厌恶，我想这倒不是因为这一点可嫌厌，而是因为它只是可嫌厌，对产生恐怖的效果无所帮助。朗吉弩斯对“伸到手指头外的长指甲”似乎并没有指责；长指甲至少是和脏鼻孔一样可嫌厌的，但是同时也是可恐怖的，因为抓破腮帮，让“鲜血从腮帮流到地上”的正是长指甲。至于脏鼻孔就只是脏鼻孔，我想奉劝忧伤者最好闭住口。试读一读索福克勒斯描写不幸的菲罗克忒忒斯的凄凉的岩洞那一段话<sup>③</sup>。那里看不见什么生活的必需和方便，只有一个败叶做的踏破了的垫

---

① 霍屯督族是南非洲的一个部落。切斯特斐尔德(Lord Chesterfield, 1694—1773), 英国政治家和作家, 以《写给儿子的信》著名。

② 赫西奥德(Hesiodus), 公元前九世纪希腊诗人, 主要作品是一部描写一年四季各种劳动的史诗。这里所说的“忧伤者”是他在《海格立斯的盾》一篇诗里所描写的一个人物。鼻涕和长指甲都是这位忧伤者的特征。莱辛认为鼻涕只是可嫌厌的, 而长指甲却同时是可恐怖的, 所以朗吉弩斯反对前者而不反对后者。

③ 参看10页注③。

褥，一个不成形状的木碗和一个生火用具。这就是那位被遗弃的病人的全部家当！诗人怎样点缀成这幅凄惨可怕的图景呢？他加上了嫌厌的情感。尼奥托雷密看到就马上惊叫道，“哎呀！这里还晾着一些破衣，上面尽是一些肮脏的脓血！”

尼奥托雷密：我只看到一个住人的地方，却没有人迹。

尤利西斯：里面没有日用家具吗？

尼奥托雷密：有一堆败叶，拼凑成一个床铺。

尤利西斯：此外，里面就空空洞洞，一无所有吗？

罗奥托雷密：还有一个木碗，制造得很粗糙，此外还有一个生火的用具。

尤利西斯：他的全部家当就止于此了。

尼奥托雷密：哎呀！这里还晾着一些破衣，  
上面尽是一些肮脏的脓血。①

在荷马史诗里，赫克托尔的尸首被拖着走，满脸污血，头发也被血和泥凝成一团，情况与此颇相似。② 象维吉尔所描绘的：

肮脏和胡须乱成一团，血凝着头发。③

这是惹人嫌厌的，因此也更可恐怖，更能感动人。再如奥维德所描写的玛西雅斯的苦刑，谁能想起而不起嫌厌的情感呢？

---

① 见索福克勒斯的悲剧《菲罗克忒忒斯》第31至39行。

② 见《伊利亚特》卷二十二，阿喀琉斯打死特洛伊主将赫克托尔之后，把他的尸首系在战车后拖着游街示众。

③ 见《伊尼特》卷二，第277行。

在他号啕的声中，他的皮被从四肢剥下，  
遍体鳞伤，鲜血迸出，向周围乱溅，  
神经露出来，揭开皮的血管砰砰跳动，  
掏出来的肠胃还在蠕蠕震颤，  
胸膛上的筋肉脉络都历历可数。①

但是谁不会感到，嫌厌的因素在这里是摆在恰当的地位呢？它使可恐怖的东西成为令人毛骨悚然的，而令人毛骨悚然的东西即使在自然中，如果引起我们的怜悯，也不是完全令人不快的；何况在摹仿里？我不想堆砌更多的事例，但是必须指出这一点！还有一种恐怖，那就是饥饿的恐怖，诗人要想产生这种恐怖，唯一的路径是通过可嫌厌的东西。纵使就日常生活而论，我们要想表现极端饥饿的苦境，也只能通过胪列勉强用来饱腹的那些没有营养的，有害健康的而且特别惹人嫌厌的东西。因为摹仿无法引起饥饿本身的感觉，所以就必须借助于另一种不愉快的感觉，一种比起极端尖锐的饥饿感觉还较轻微的不愉快的感觉。摹仿要引起这种较轻微的不快感，目的在于从它所引起的不舒适里可以得出结论：这种较轻微的不快感尚且这样不舒适，比它远较严重的饥饿感觉会多么不舒适，就更不消说了。奥维德写塞里斯差遣奥越德去找饥饿神时，说道：

她远远地望见了饥饿神，

---

① 见奥维德的《变形记》卷六，第397行。玛西雅斯(Marsyas)，林神，善吹笛，向阿波罗挑战，要和他比赛音乐，相约败者由胜者任意处理，结果他败了，阿波罗把他绑到树上活剥皮。



向他宣告了女神的诏旨，  
她还没有来到他跟前，  
立刻间就感到饥肠寸裂。<sup>①</sup>

这是一种不自然的夸张！单是看见一个饥饿的人，哪怕他是饥饿神本身，也不会就有这种传染的力量；我们可以感到怜悯，恐怖和嫌厌，但不会感到饥饿。奥维德在他对饥饿的描绘中，没有省去这种恐怖；无论在他的描绘中，还是在卡利马科斯<sup>②</sup>的描绘里，厄里什契通<sup>③</sup>的饥饿都是以可嫌厌的成分为最强烈，厄里什契通把所有的东西都吃光了，连他母亲养来预备供奉女灶神的牲畜也没有能幸免。在卡利马科斯的描绘里，他接着就吃马吃猫，甚至跑到街上去行乞，乞求旁人筵席上的残羹剩汁：

他吃掉了他母亲为女灶神饲养的牡牛，  
连赛跑的马和战马也都吃光了，  
至于猫，在他面前更小的动物曾吓得发抖；  
于是他这位王孙公子就匍匐街头  
乞讨旁人抛弃的残羹剩汁。<sup>④</sup>

在奥维德的描绘里，他终于用牙齿啃自己的肢体，用自己的肉来养活自己的命：

- 
- ① 见奥维德的《变形记》卷八，第809行。塞里斯(Ceres)是农神，奥越德(Oread)是山神，都是女性。
- ② 卡利马科斯(Kallimachus)，公元前三世纪希腊学者和诗人，亚历山大里亚图书馆馆长。
- ③ 厄里什契通(Eresichthon)，提萨勒的王子，砍了农神的圣树，农神就派山神奥越德去找饥饿神，让他钻进他的肠胃里去，使他永远受饥饿的痛苦。
- ④ 见卡利马科斯的《女凶煞颂歌》，“女凶煞”指希腊神话中的鸟身女面怪。



但是迫于灾难的暴力，把那些储蓄  
吃光了之后，……  
他就自戕地啃起自己的骸骨  
通过损害肉体来滋养肉体，①

由于同样的理由，女凶煞们被描绘为那样臭气难闻，那样污秽，  
使得由于她们攫夺去食物而造成的饥饿显得更可恐怖，试听一听  
阿波罗尼奥斯所写的斐弩斯的哀叹：②

她们也替我留下些微的食品，  
放出一股气味，奇臭难闻，  
是人人都不能片刻接近它，  
尽管他铸就的是铁石心肠，  
但是饥饿的痛苦迫使我  
忍受，用这秽物来填塞饥肠，

从上述观点出发，我倒宁愿宽容维吉尔把可嫌厌的女凶煞用进他的  
史诗，她们所引起的饥饿并不是当前实在的，她们不过是预言  
未来的饥饿，而且这整个预言终于只是一种文字的游戏。③ 还有

---

① 见《变形记》卷八，第875行以下。

② 参看86页注③，见《阿尔戈船英雄纪》卷二，第228行以下。斐弩斯（Phineus）是个预言家，因为泄露神旨，神使他失明，派鸟身女面怪去折磨他。

③ 根据维吉尔的《伊尼特》，伊尼阿斯航行到一个岛上，碰见鸟身女面怪，一吃饭就遭她们搅扰。伊尼阿斯把她们打败了，她们中之一预言伊尼阿斯一行人将会到达意大利，但是要等到饥饿逼她们把饭桌吃掉时才能建立一个城市。他们原来用面包做饭桌，所以把这做饭桌用的面包吃掉之后，就建立了后来的罗马。

但丁，他在写乌哥利诺的饥饿时，<sup>①</sup> 不仅先让我们有心理准备，写出一种最可嫌厌、最可恐怖的情境：他把乌哥利诺和他生前的迫害他的仇人都放在地狱里；而且把那饥饿本身也写成带有可嫌厌的因素，特别使我们难以忍受的是乌哥利诺的儿子们请父亲吃他们自己。在鲍蒙特和弗莱彻合作的一部戏剧里有一段很可以用来代替一切其它例证，不过我不想用它，因为写得太过火了。<sup>②</sup>

我现在来谈绘画中的可嫌厌的对象。尽管严格地说，没有一个对象对于视觉是可嫌厌的，是绘画作为美的艺术当然要摈弃的，尽管这是一个无可争辩的事实，绘画毕竟还必须避免一般可嫌厌的对象，因为由于联想作用，它们对于视觉也会成为可嫌厌的。泡德诺涅<sup>③</sup> 在一幅《基督葬礼图》里描绘在场的一个人掩着鼻子。芮迦生反对这一点，认为基督死得并不久，尸体不至于就已腐烂了。他却认为在《拉撒路人复活图》里可以这样画，因为故事明说尸体已腐烂，画家就不妨画出某些在场的人掩鼻的姿态。<sup>④</sup> 依我看来，即使在这个例子中，这种描绘也是不能容忍的，因为不仅是实在的臭气，就连臭气的观念，也会惹起嫌厌。我们即使患了重伤风（鼻子闻不见），碰到脏臭的地方也还是要逃避。不过也许绘画利用可嫌厌的东西，并不是因为它可嫌厌，而是象在诗里一样，因为它可以加强可笑和可恐怖的效果。但是这样做，绘画

① 但丁描写乌哥利诺(Ugolino)的饥饿是《神曲》中一段有名的诗，见《地狱》篇第三十三章，第13至78行。乌哥利诺同他的两个儿子和两个孙子被他的政敌比萨城的主教逮捕入狱，活活地饿死。但丁把他和他的仇人都摆在地狱里，他在进行报复，啃他仇人的头。

② 鲍蒙特弗莱彻(Beaumont and Fletcher)，十七世纪初两位英国剧作家，经常合作。莱辛所指的是《航程》第三幕第一景，这里写的是一批海盗流落到一个荒岛上所遇到的困苦情况。

③ 泡德诺涅(Pordeone)是意大利画家里契尼阿(G. A. Licinio, 1484—1539)出生的地方，人们就用这地名去称呼他。

④ 见芮迦生的《画论》卷一，第74页。

就会有完全失败的危险！我在上文关于丑所说的话应用到可嫌厌的对象上，还更恰当。这种对象在视觉性的描绘里比起在听觉性的描绘里，在效果上所遭到的损失要远较微小，<sup>①</sup>所以也比较不容易与可笑的和可恐怖的因素紧密结合起来。乍看到时的惊奇感一旦消失了，乍起的求知欲一旦得到满足了，这种可嫌厌的对象就完全孤立起来，显露出它本来的赤裸裸的形象。<sup>②</sup>

---

① “视觉性的描绘”指绘画雕刻，“听觉性的描绘”指诗。

② 在本章里莱辛从丑讨论到一些相关的审美范畴，如嫌厌和恐怖，着重地讨论了嫌厌。他认为嫌厌的情感与丑所引起的反感是密切相联系的，都是不能转化为快感的；诗有时可用嫌厌对象来加强可笑性和可恐怖性，绘画则应绝对避免描绘嫌厌的对象，正如它应绝对避免描绘丑的形体一样。

## 第二十六章 拉奥孔雕像群作于何时？

温克尔曼先生的《古代艺术史》已经出版了。<sup>①</sup>在读完这部著作以前，我不敢再继续写下去。单从一些一般性的概念出发，去对艺术进行推理，很可能导致一些任意武断的见解，迟早会为艺术作品所推翻，使我们感到羞惭。古代人也认识到使画与诗相结合的联系，他们却不把这种联系拉得过分紧密，以至超过有利于诗画双方的程度。古代艺术家们所做的事使我学习到一般艺术家所应该做的事。象温克尔曼这样一个人举起了历史的火炬，我们就可以放心大胆地跟在他后面去进行思辨。

对于一部重要的著作，人们通常都是先大致浏览一遍，然后再开始认真阅读。我首先想要知道的是这位作家对于拉奥孔的看法；倒不是关于这件作品的艺术性，他在旁的论著<sup>②</sup>里已经说明了他对于这方面的看法，而是关于这件作品的年代。在这个问题上，温克尔曼究竟站在哪一边呢？他是赞成说维吉尔以拉奥孔雕像群为蓝本的那一派？还是赞成说艺术家摹仿了诗人的那一派？

---

① 莱辛对诗画界限的主要论点在第一章至第二十五章中已经提出。写到第二十五章，温克尔曼的《古代造型艺术史》出版了(1764年)，莱辛就中断了关于主题的阐述，转到温克尔曼所涉及的一些考古学方面的问题，特别是拉奥孔雕像群的年代问题。关于这个问题可参看“译后记”。

② 指温克尔曼的《论希腊绘画和雕刻作品的摹仿》。

他对于某一方面摹仿另一方面的问题完全保持沉默，这倒很合我的口味。这种摹仿有什么绝对必要呢？我在上文所提到的诗的描绘与艺术作品之间的那些类似点可能只是巧合的而不是有意的，它们很可能并不是一方面摹仿另一方面，甚至双方不必利用一个共同蓝本。<sup>①</sup> 假如温克尔曼被这种摹仿的假象所迷惑，他一定会声明自己赞成前一个假定，<sup>②</sup> 因为他假定了拉奥孔雕像群是属于希腊艺术登峰造极的时代，那就是说，属于亚历山大大帝时代。

他说，“即使在艺术毁灭后仍然负责看守的善良的司命神，保存了这个艺术时代的一件作品，来供全世界人惊赞，并为许多失传杰作的美妙处的历史真实性提供了凭证。由阿格山大，阿波罗多柔斯，<sup>③</sup> 和阿提诺多柔斯合作的拉奥孔和他的两个儿子的雕像群，按照一切可能性来说，是属于这个时代的，尽管我们不可能确定它究竟属于哪个年代，或是说出(象某些人所说出的)这批艺术家究竟属于哪一届奥林匹克大会<sup>④</sup> 时期。”

在附注里他作了这样的补充：“普里琉斯不曾明说阿格山大和他的合作者生在哪个时代里，但是玛菲<sup>⑤</sup> 在他的古代雕像说明里却断定这批艺术家属于第八十八届奥林匹克大会时期(公元前428—425年)。根据他这句话，芮迦生等人都持这种看法。我想玛菲是把泡里克勒图斯<sup>⑥</sup> 的一位名叫阿提诺多柔斯的门徒和参加雕

---

① 参看第五章。

② 即维吉尔史诗摹仿雕像群的假定。

③ 阿波罗多柔斯(Apollodorus)系泡里多柔斯(Polydorus)之误。

④ 奥林匹克大会(Olympias)是古希腊重要的宗教典礼和文艺杂技竞赛的节期，每隔四年举行一次，所以每四年称为一个Olympiad。古代编年史有时以此为单元计算年代。

⑤ 参看46页注①。

⑥ 泡里克勒图斯(Polycletus)，公元前五世纪希腊雕刻家。

刻拉奥孔的阿提诺多柔斯误认为一人，波里克勒图斯既然属于第八十七届奥林匹克大会时期，于是他就把假定的波里克勒图斯的门徒摆迟一届。玛菲不可能有什么其它理由。”

他当然不可能有其它理由。但是温克尔曼为什么满足于仅仅援引玛菲所假定的理由呢？是否那个理由自相矛盾呢？并不尽然。尽管没有其它理由来证实它，它本身也还些微有可信之处，除非能够证明波里克勒图斯门徒阿提诺多柔斯和阿格山大和泡里多柔斯的助手阿提诺多柔斯不可能是同一个人。很幸运，这一点是能证明的，他们两人的出生地点就不同：前一个阿提诺多柔斯，根据泡萨尼阿斯的证据，是阿卡第亚的克利特人，而后一个阿提诺多柔斯，根据普里琉斯的证据，却是罗德岛的居民。

温克尔曼援引玛菲的假定，而不举出这个论证来把它完全驳倒，他不可能故意要这样做。毋宁说，这是由于他认为凭他的无可辩驳的知识，从作品的艺术性方面所找到的理由还更重要，就无须费神去考虑玛菲的意见是否有一点可信之处。毫无疑问，他在拉奥孔雕像群里看出许多“精妙处”，而这些“精妙处”是莱什普斯<sup>①</sup>所特有的，而且是第一个人用这些“精妙处”来丰富艺术的，所以他就断定这件作品不可能早于莱什普斯的时代。<sup>②</sup>

但是纵使拉奥孔雕像群不能早于莱什普斯这一点确实已得到证明，这是否就足以证明它就属于莱什普斯时代而不可能是一件晚得多的作品呢？姑且把罗马君主专制开始奠定以前那个时期按下不算，希腊艺术在那个时期是时盛时衰的：为什么不能把《拉奥孔》看作罗马头几个皇帝的大量赏赐奖掖在艺术家们之中所造

① 莱什普斯(Lysippos)，公元前四世纪前半期雕刻家，以亚历山大的雕像著名。

② 温克尔曼单从艺术作风来判定，拉奥孔雕像群不能早于公元前四世纪的后半期。



成的竞争的好结果呢？拉格山大和他的助手们为什么不能和斯特朗格良，阿赛什劳斯，巴什特理斯，泡什多琉斯和第奥格尼斯这批人<sup>①</sup>生在同一个时代呢？这批大师的作品不也是被人们珍视为艺术所能创造出的最好的作品么？姑假定这批大师的真迹还留传到现在，但是雕刻家们的年代不详，只能从艺术风格上来推测，那么，得有怎样的天赋，才能使艺术批评家不至于把这些作品摆在温克曼尔认为只有它才配产生《拉奥孔》的那个时代啊！

普里琉斯诚然没有明确指出雕刻《拉奥孔》的艺术家们究竟生在哪个时代。但是我如果要从他所写的那一段话的全文，来断定他究竟想把那些艺术家们列在古代还是列在近代，那么，我就要承认我看出后一个假定有更大的可能性。让人们自己去判定吧。

普里琉斯相当详细地谈了雕刻艺术中一些古代大师，菲狄亚斯，普拉克什特理斯以及斯柯巴斯<sup>②</sup>，接着不按照时代的顺序，谈到其余的人，特别是那些还有作品存在罗马的人，于是他用下面的方式继续谈下去：“还有许多其他著名的艺术家没有谈到，因为有些优秀的艺术作品往往是由几个人合作的，要享荣誉就不免受到妨碍，因为不应该把功劳归于某一个人，其余的人也该同样博得声誉，例如《拉奥孔》的情况就是如此。这件作品藏在提图斯<sup>③</sup>的皇宫里，在一切绘画和雕刻之中是最杰出的。罗德岛的阿格山大，泡里多柔斯和阿提诺多柔斯三位卓越的艺术家用一种

① 斯特朗格良(Strongylion)是公元前五世纪的雅典雕刻家，莱辛和温克尔曼都误把他的时代推迟了三个世纪。阿赛什劳斯(Arkesilaus)和巴什特理斯(Pasiteles)都是公元前一世纪希腊雕刻家；泡什多琉斯(Posidonius)本是公元前一世纪的哲学家和历史家，关于他是否雕刻家，无从查考。第奥格尼斯(Diogenes)也是公元前一世纪希腊雕刻家。

② 参看67页注①。

③ 提图斯(Titus, 30—81)，罗马皇帝。

总的计划，用一整块石头，把拉奥孔和他的两个儿子以及巨蛇的神奇~~的~~缠绕雕刻出来了。<sup>①</sup>同样，有一些艺术家们用精美的雕刻作品把普拉丁山上的皇宫装满了；有克拉特柔斯和庇陀多柔斯合作的，泡里德克提斯和赫摩劳斯合作的，另一位庇陀多柔斯和阿特蒙合作的，还有特拉理斯人阿弗若第苏斯单独一个人作的。阿谷里巴所建的众神庙是由雅典人第奥格尼斯装饰起来的；他在神庙大厅石柱上所雕的一些女像在同类作品中是最受到珍视的；嵌在庙顶人字墙上的那些雕像也是如此，不过由于摆的地位太高，没有石柱上的女像那样出名。”

在所有这些提到名字的艺术家中，雅典人第奥格尼斯的年代是最无可置疑地确定了的。他装饰过阿谷里巴所建的众神庙，所以是生在奥古斯都时代的。但是我们如果更细心研究普里琉斯的话，我想我们也可以把克拉特柔斯和庇陀多柔斯，泡里德克提斯和赫摩劳斯，第二个庇陀多柔斯和阿特蒙，以及特拉理斯人阿弗若第苏斯等人的时代确定出来，令人无可辩驳。普里琉斯提到他们时，说他们“用精美的雕刻作品把普拉丁山上的皇宫装满了”，我要问：这句话的意思只是说皇宫装满了这些精美的作品么？这就是说，罗马皇帝们把这些作品从各地搜集到罗马来，放在他们的宫里么？当然不是这个意思。那些艺术家们一定是专为皇宫而创造出这些作品，他们一定就生在那几朝皇帝的时代。他们都是只在意大利工作的晚期的艺术家，在意大利以外从来没有人提起他们，可以为证。假使他们在早期在希腊工作，泡萨尼阿斯就会

---

① 重点是译者加的。普里琉斯(见16页注①)在《自然史》卷三十四，第十九部分里的记载，是古代著作中唯一谈到拉奥孔雕像群的一段话，也是极重要的原始资料。拉奥孔雕像群作者是罗德岛的阿格山大，泡里多柔斯和阿提诺多柔斯三人，也首见于此。引文中“同样”一词在拉丁原文中是*similiter*，亦可译为“依上述方式”，这种字义上的暧昧引起下文的揣测和辩证。

看到他们的某些作品，替我们留下记载。他的记载里确实有一位底陀多柔斯，但是阿杜温<sup>①</sup>把他当作普里琉斯所说的底陀多柔斯，却是大错特错。因为泡萨尼阿斯把他在比奥细亚的柯罗尼亚所见到的前一个底陀多柔斯的作品，天后的雕像，叫做“古代雕刻作品”，他通常只把这个称号应用到远在菲狄亚斯和普拉什特提斯以前的、生在艺术的最早和最原始的时代的那些大师的作品。罗马皇帝们当然不会用这种作品去装饰他们的皇宫。阿杜温还有一个猜测，他认为阿特蒙也许就是普里琉斯在另一个地方提到的一位同名的画家，这种猜测更是不足信的。同名所提供的只是一种很薄弱的论证，我们不能据此来对一段确凿可凭的文字的自然解释，进行勉强的歪曲。

因此，如果克拉特柔斯和底陀多柔斯，泡里德克提斯和赫摩劳斯以及其余的人都毫无疑问地生在罗马皇帝的时代，用卓越的作品装满了罗马皇帝的宫殿，那么，我想普里琉斯在提到上述那些艺术家之后只用“同样”（“similiter”）一词来轻轻带过去的那些艺术家们也不应属于另一个时代。这些就是拉奥孔雕像群的作者们。让我们只想想这一点：如果阿格山大，泡里多柔斯和阿提诺多柔斯这些大师的年代有温克尔曼所说的那样古老，那么，象普里琉斯这样一位重视表达精确的作家，竟从上述那些艺术家一跳就跳到最近的艺术家，而且只用“同样”一词就跳过去，这不是一件不近情理的事吗？

人们还会反驳说，这里“同样”一词所指的并不是时代上的邻近，而且另一种情况，即这些艺术家们尽管在时代上很有距离，却仍有共同点。普里琉斯所谈的是一些合作的艺术家，由于合作，

---

<sup>①</sup> 阿杜温(Hardouin, 1646—1729)，法国耶稣会教士和学者，曾编注过普里琉斯的全集。他认为大部分古典文艺作品都是十三世纪僧侣们的伪造。

得不到他们理应得到的声誉。因为没有一个人能独享多人合作的作品的光荣，每次都要把参加合作的人提出，就会很冗长，于是他们的联名就遭到了忽视。创作拉奥孔雕像群的大师们就处在这种情况，罗马皇帝们雇来装饰皇宫的许多其他大师们也是如此。

我承认这一点。但是很可能普里琉斯所说的只限于近代的合作的艺术家们。因为假如他所指的也包括古代的艺术师们，为什么单提拉奥孔雕像群的作者们而不提其他？例如奥拿塔斯和卡立特理斯，提摩克利斯和提玛岂第斯或是这位提玛岂第斯的儿子们（在罗马还有他们合作的天帝雕像）。温克尔曼自己就说过，古代艺术作品由多人合作的可以列出一个很长的目录。假如普里琉斯不是有意只谈近代，他会只想到阿格山大，泡里多柔斯和阿提诸多柔斯吗？

此外，如果一个假定所能解释的疑难愈大愈多，它的可靠性也就愈大，拉奥孔雕像群的作者属于最早几朝皇帝时代的假定就有高度的可靠性。因为假如他们是在希腊工作的，而且生在温克尔曼所考定的时代，假如拉奥孔雕像群本身很早就藏在希腊，那么，希腊人对这样的作品竟一字不提，这就非常奇怪了。那样伟大的三位艺术家除《拉奥孔》以外竟没有作出任何其它作品，或者说，泡萨尼阿斯在全希腊境内，除掉《拉奥孔》以外，竟没有碰到他们的其它作品，这也是非常奇怪的。在罗马，情形与在希腊不同，伟大的杰作可以长久默默无闻，所以纵使《拉奥孔》在奥古斯都时代就已作成，等到普里琉斯才第一次而且也是最后一次提到它，这也是毫不足怪的事。我们只须回想一下普里琉斯关于斯柯巴斯所雕的一座女爱神像（在罗马战神庙里）所说的话：“这件作品可以使任何其它地方驰名。但在罗马，艺术作品太多，把它淹没起来了，而且人们忙于各种公私事务，没有闲情来欣赏这



类东西，因为要能欣赏这类作品，就需要有闲暇和安静。”

主张拉奥孔雕像群是摹仿维吉尔的描绘的那些人对于我在上文所说的话都会欣然接受。我想我的另一个假定也不会遭到他们的反对。他们很可能这样想：请希腊艺术家按照维吉尔的描绘来作出拉奥孔雕像群的是阿西琉斯·泡里俄<sup>①</sup>。泡里俄是维吉尔的一位密友，比诗人活得较长久些，他大概写过一部论《伊尼特》史诗的著作，赛尔乌斯<sup>②</sup>所引他的片段言论很可能是引自他关于这部史诗的著作，否则他是哪里引来的呢？泡里俄同时是一位艺术爱好者和鉴赏家，对古代大师的最好的作品有很丰富的收藏，而且还雇了一些当代的艺术家替他创作出新作品。就他在挑选中所表现的审美趣味来看，象拉奥孔雕像群那样大胆的作品是很能投合他的趣味的。“由于他生性很热情，他也就喜欢收藏这种艺术作品”。不过在普里琉斯的时代，拉奥孔雕像群藏在提图斯的皇宫里，而泡里俄的收藏大概不是分散在各地而是聚集在一个陈列室里的，我的这个假定也就有些不可靠。而且，我们认为泡里俄可能做的事，为什么不能由提图斯本人去做呢？<sup>③</sup>

---

① 泡里俄(Asinius Pollio)，公元一世纪罗马学者，也是奥古斯都皇帝的密友。

② 赛尔乌斯(Servius)，公元四世纪至五世纪初罗马语法学家，写过维吉尔史诗的评注。

③ 本章后部分是要证明，拉奥孔雕像群既然收藏在罗马皇帝提图斯的宫里，就很可能由提图斯请人雕刻的，这也就是说，它属于早期罗马皇帝时代。莱辛的这种揣测是很不科学的。近来考古学家在罗德岛上林都斯(Lindus)地方发掘到石刻铭文，可以证明创作拉奥孔雕像群的艺术师阿格山大等人是在公元前42年到公元后21年之间(参看《大英百科全书》Agesander条)，这比莱辛所揣测的时间稍早一点。莱辛假定雕像群比维吉尔的史诗较晚，是用史诗为蓝本，实际上维吉尔史诗和雕像群都是在公元前21年之前不久完成的，即使维吉尔史诗可能略早，也不能成为雕像群的蓝本，因为它是在维吉尔死(公元前19年)后才由他的朋友发表的。所以，维吉尔史诗和拉奥孔雕像群很可能都根据一个较早的神话传说。

## 第二十七章 确定拉奥孔雕像群 年代的其它证据

我的意见是：《拉奥孔》的作者们是在头几朝罗马皇帝之下工作的，至少他们不可能象温克尔曼所说的那样古老。这个意见从温克尔曼本人初次公布的一段小小的资料中也可以得到证实。这段资料<sup>①</sup>原文如下：

在涅图诺，即过去的安提姆<sup>②</sup>，亚历山大·阿尔巴尼主教<sup>③</sup>在一七一七年，在被海水淹没的一座拱顶建筑里，发现一个深灰色大理石制成的基座，人们现在把它叫作“毕几俄基座”，上面嵌着雕像，在这个基座上面刻着下面的文字：

阿塔诺多柔斯，阿格山大之子，  
罗德岛人，所制成。

---

① 见《古代造型艺术史》卷二，第347页。

② 涅图诺(Nettuno)即罗马时代的安提姆(Antium)，在罗马城南约十五英里的海边，是古代罗马人避暑地，后来在这地方发现很多的艺术作品，包括梵蒂冈所藏的阿波罗雕像和格斗士的雕像(见下章)。

③ 阿尔巴尼主教(Alexander Albani)是温克尔曼在意大利时的朋友和东道主，古典艺术作品的收藏家。



从这个刻文我们可以知道拉奥孔雕像群是父子合作的，很可能阿波罗多柔斯(应为泡里多柔斯)也是阿格山大的儿子；因为这里的阿塔诺多柔斯不可能是别人，而就是普里琉斯所提到的那一位阿提诺多柔斯。<sup>①</sup>此外，这个刻文还证明艺术家在上面题完成式动词“制成”的艺术品，已有多件被发现出来，并非象普里琉斯所说的只有三件；他说其他艺术家们出于谦虚，都只题未完成式动词“试制”。<sup>②</sup>

在这整段资料里，温克尔曼找不到什么证据，来反驳这样一个假定：即刻文中的阿塔诺多柔斯只能是普里琉斯所提到的参加雕刻拉奥孔雕像群的那位艺术家。阿塔诺多柔斯和阿提诺多柔斯其实只是同一个人，因为罗德岛人用的是多里斯的方言。但是对于温克尔曼就这个刻文所作的进一步的推论，我却要提一点意见。

第一，说阿提诺多柔斯就是阿格山大的儿子，这是很可能的，但也不能说一定。因为人所熟知的事实是：古代艺术家们题名，有时不题某某人的儿子，而题某某人的学生。例如普里琉斯关于阿波罗琉斯和陶芮斯库斯两兄弟所说的话就不可能有其它的解释。<sup>③</sup>

- 
- ① 刻文中的阿塔诺多柔斯(Athanodorus)和普里琉斯所记载的阿提诺多柔斯(Athenodorus)只有一个母音(a代替e)之差，温克尔曼以为二人实即一人。母音之差由于罗德岛用希腊的多里斯(Doris)地区的方言，以e代替a。
- ② 艺术家在作品上题未完成式的“试制”，以别于完成式的“制成”，近似中国诗人题“未定稿”，表示谦虚。这段引文见温克尔曼的《艺术史》卷二，第34页。
- ③ 阿波罗琉斯(Apollonius)和陶芮斯库斯(Tauriscus)两兄弟，据普里琉斯的记载，曾声称曼尼格拉提斯(Meneccates)是他们的“真正的父亲”，实际上只是他们的师傅。

但是怎样能说这个刻文就足以驳倒普里琉斯所说的只有三件艺术作品，作者才在上面题完成式动词“制成”那句话呢？为什么要据这个刻文？我们老早就会从许多其它刻文里知道的东西，为什么偏要从这个刻文才初次知道呢？人们不早已在日尔曼尼库斯的雕像上发见“克里俄麦尼斯所制成”的题词吗？<sup>①</sup>在所谓《荷马的礼赞》<sup>②</sup>上也题了“阿希劳斯所制成”；在著名的迦伊塔花瓶上也题了“莎尔宾所制成”<sup>③</sup>；如此等等。

温克尔曼先生可以说，“关于这个问题，谁能比我还知道更清楚？”但是他补充了一句：“那对于普里琉斯会更不利；他的话遭到反驳的次数愈多，也就愈无可否认地被驳倒了。”

还不能这样说。怎么能说驳倒，如果温克尔曼在普里琉斯实际上所要说的话里加油加醋呢？如果所引的例证并不能驳倒普里琉斯的原话，而只能驳倒温克尔曼所加进去的东西呢？实际的情况就是如此。我必须把整段原文引出来。普里琉斯在给提图斯皇帝的献词里，<sup>④</sup>要用谦虚的口吻来谈他自己的著作，他自己知道他的著作还不够完美。他从希腊人那里找到了这种谦虚的一个范例，在对希腊人爱用夸大的许下许多愿的书籍标题进行了讥嘲之后，他接着说：

但是我不愿意人们认为我在一切问题上都谴责希腊人，我愿意人们按照绘画和雕刻中的早期大师的标准来衡量我。这些大师您在这部书里可以看到，他们的最完美的作品是令人百

---

① 日尔曼尼库斯(Germanicus)是罗马皇帝，这座雕像现藏巴黎卢佛尔宫(Louvre)。

② 《荷马的礼赞》是浮雕，参看190页注④。

③ 莎尔宾(Salpion)所作的花瓶现藏意大利拿不勒斯。

④ 普里琉斯把他的《自然史》呈献给罗马皇帝提图斯，下面的话引自献词。

看不厌的，而他们却在题词中表示出未完善的意思，例如“亚帕列斯试制”或“波里克勒图斯试制”，仿佛他们的作品总是处在刚开始或未完成的状态，因此艺术家就可以避免批评而得到宽容，使人觉得他存心要作一切必要的修改，如果他没有在中途被打断了工作。正是由于谦虚，他们在所有的作品上题词，都显示出所题的作品仿佛是他的绝笔，没有完成就被命运打断了。只有三件艺术作品，我相信此外就没有其它作品，才题上“某某人所制成”的字眼，我在下文还要谈到这三件作品。这种完成式的题词显示出艺术家们对于自己作品的完美有很大的自信，由于这个缘故，他们引起了人们的强烈的反感。

我请读者注意普里琉斯所用的“绘画和雕刻中的早期大师”的字眼。他并没有说用未完成式动词来题作品的习惯是普遍的，为一切时代的一切艺术家所遵守的；他明确地说，只有早期古代大师——造形艺术的奠基人——象亚帕列斯，波里克勒图斯以及他们的同时代的人们——才具有这种明智的谦虚。他只提到这几个人的名字，言外之意是很清楚的：他们的继承者，特别在近代，却表现出更自信。

如果我们承认了这一点（我想这是必须承认的），近来被发见的拉奥孔雕像群的三作者之一<sup>①</sup>的题词是完全确凿可凭的，而同时普里琉斯的话也还是正确的，那就是说，只有三件艺术作品，作者才在题词上用了完成式动词“制成”，那就是亚帕列斯，波里克勒图斯，尼西阿斯和莱什普斯的时代的一些较古老的作品。

---

① 即阿塔诺多柔斯，见上文“毕几俄基座”上的刻文。

但是象温克尔曼那样把阿提诺多柔斯和他的合作者们看作亚帕列斯和莱什普斯的同代人,却是不正确的。我们毋宁下这样的结论:如果在古代艺术家亚帕列斯,泡里克特图斯等人的作品之中,确实只有三件才在题词上用了完成式,如果普里琉斯确实提出了这三件作品的名字,那么,阿提诺多柔斯既不属于这三件作品的作者之列,却又在作品上用了完成式的题词,他就不属于上述那些古代艺术家的行列了。他不可能是亚帕列斯和莱什普斯的同时代人,应该摆在较晚的时期。

总之,我相信可以把这一点看作一个很可靠的标准:凡是在题词上用“制成”的艺术家们都属于比亚历山大大帝晚得很多的时期,即略早于、或正当罗马皇帝的时期。克里俄麦尼斯无可辩驳地如此,阿希劳斯也很可能如此,对于莎尔宾也无法证明他不如此。这话可以适用于其余的艺术家,阿提诺多柔斯也不是例外。

温克尔曼先生本人在这问题上可以当裁判人!可是我同时也要预先对相反的论点提出反对的意见。纵使在题词上用“制成”的艺术家们都属于晚期,在题词上用“试制”的艺术家们也不能因此就属于早期。在晚期艺术家之中,也许有些人真正具有这种与伟大人物相称的谦虚,而另外一些人却只假装出这种谦虚。①

---

① 作者在本章中力图证明阿塔诺多柔斯参加过拉奥孔雕像群的工作,再从他在作品上题“制成”而不题“试制”,去断定他是属于晚期的艺术家。这种推论还是很牵强的,因为作者自己也承认晚期艺术家题“试制”的也大有人在。

## 第二十八章 鲍格斯宫的格斗士的雕像

在拉奥孔之外，我最急于想知道的就是温克尔曼先生对于所谓鲍格斯宫的格斗士<sup>①</sup>是怎么说的。我相信我自己对这座雕像有一个新发见，并且以此自豪，象人们对这类发见所能感到的自豪那样强烈。

我有些担心温克尔曼在这个问题上可能比我抢先一步。但是我发见他并没有；如果有什么能使我怀疑到自己的看法的正确性，那就是我的担心落了空。

温克尔曼说，“有些人把这座雕像看成一个掷铁饼者(Discobolus)。享盛名的封·斯陶希先生<sup>②</sup>在给我的一封信里也持这种意见，但他没有足够地考虑到掷铁饼的人应该有什么样的姿势。如果一个人将要抛掷出一件东西，他的身体就一定要向后倾，当他作出抛掷的动作时，他的体重会落在右腿上，而左腿则是休息

---

① 参看温克尔曼的《古代艺术史》卷二，第394页。鲍格斯宫的格斗士(Borgherischen Fechter)，因为藏在罗马的鲍格斯(意大利望族)宫，故名。这座雕像现藏巴黎卢佛尔宫，一般和《掷铁饼者》相混，据说是公元前五世纪雅典雕刻家米雍(Myron)所作，一说是阿伽西阿斯(Agasias)所作。原像已残损，特别是头和手，现存的是修补品或仿制品，例如有一件仿制品头是俯视的，另一件仿制品头是回顾铁饼的。莱辛断定它是战士的像，也是臆测。

② 封·斯陶希(Philip Von Stosch, 1691—1757)，德国收藏家，温克尔曼曾为他的收藏编目。



的。但是这座雕像的姿势却正相反。全身是向前倾的，体重是落在左腿上的，而右腿落在后方，是尽量伸直的。右胳膊是新补的，左手里放着一根标枪<sup>①</sup>，在左胳膊上可以看出他所带的盾牌的皮带。如果我们考虑到雕像的头和眼睛都是朝上望的，那人仿佛是用盾牌来抵御从上边来的袭击，我们就更有理由认为这座雕像所代表的是一个战士，在一个危险境遇中大显身手。在希腊人中间，似乎可以这样说，建立雕像的荣誉从来不会落在供公众娱乐的格斗士的身上；此外，这件作品看来也比格斗的把戏传入希腊的年代要早。”

我们不可能作出比这个更正确的结论。这座雕像既不是一个格斗士，也不是一个掷铁饼者，它所真正代表的是一位在危险中处在这种姿势而大显身手的战士。温克尔曼对这一点既然猜测得很妙，为什么不再前进一步呢？他为什么没有想到过去确有这样一位战士，他正是处在这种姿势，挽救了全军覆没的局面，对他表示感谢的国人替他建立一座雕像，就表现出他的这种姿势？

一句话，这座雕像所代表的是卡布里阿斯<sup>②</sup>。

涅波斯<sup>③</sup>在他所写的这位将军的传记里有下面一段话，就是证据：

他也被尊为最大的将军之一，曾经建树过许多值得纪念的功绩，其中最辉煌的要算他在援救比奥细亚人在靠近忒拜国的一次

---

① 译者所看到的两种复制品，右手所持的都是圆形盘，类似铁饼，左胳膊上没有缠皮带，而“鲍格斯官的格斗士”在各方面都不同，特别是体重落在右腿上。温克尔曼显然把这两座不同的雕像混为一事。

② 卡布里阿斯 (Chabrias)，公元前四世纪的雅典将领。下面引文所说的战役发生在公元前378年，敌方是斯巴达国王阿格什劳斯 (Agesilaus)。

③ 涅波斯 (Nepos)，公元前一世纪罗马史学家。



战役。在这次战役里，敌军统帅阿格什劳斯自以为已操必胜之权，因为雇佣军已在崩溃。卡布里阿斯却严令大队的残兵守住阵地不动，教会他们怎样抵御敌人的攻击，这就是用膝盖抵住盾牌，把标枪伸向前方。阿格什劳斯看到这种架势，就不敢前进，吹起号角收兵。这个战绩驰名全希腊，雅典人替卡布里阿斯在广场上立雕像时，他表示希望用御敌时的姿势。从此以后，就形成了一种风气，凡是立像纪念运动员和其他艺术家时，都用他们赢得胜利时的姿势。

我知道人们暂时还不会赞同我的看法，不过我希望那也只是暂时的。卡布里阿斯的姿势和我们所看到的鲍格斯宫里的雕像的姿势似乎并不完全一样。伸向前方的标枪却是一样的，只是“用膝盖抵着盾牌”这半句被注释家们解释为：卡布里阿斯教他的兵士们紧紧地用膝盖撑住盾牌，藏在盾牌后面等着敌人，而雕像却相反，把盾牌举得很高。但是注释家们如果解释错了，该怎么说呢？倘若“用膝盖抵住盾牌”(*obnixo genu scuto*)几个字不是联在一起读，而是“用膝盖抵住”(*obnixo genu*)和“盾牌”(*scuto*)都是各自独立的，或是“盾牌”和下文“标枪伸向前方”连在一起读，该怎么说呢？只消在中间打一个逗点，上述两种姿势马上就极相似了。雕像代表一个战士，“膝盖向前伸，用盾牌和标枪抵住敌人的攻击”(*qui obnixo genu, scuto projectaque hasta impetum hostis excipit*)；这正表明卡布里阿斯所做

的事，这就是他的雕像。这个逗点确实是需要，还可以从加在 *projecta* (“标枪”) 后的 *que* (“和”) 来证明，因为如果 *obnixo-genu scuto* 应当连起来念，那么这个 *que* 便是多余的，因此它在若干版本中也就被省略了。

艺术家在这座雕像上的题词所用的文字形式也完全符合它所来自的远古时代。温克尔曼本人也根据这种文字形式断定这是罗马目前存在的一座最古老的有作者题名的雕像。我且让他凭他那副锐敏的眼光去判断，是否从艺术观点还可以看出有什么和我的意见不相容的地方。如果他赏脸，对我的意见表示赞同，那么，我就可以自幸找到了一个例证，比起斯彭司在他的整部著作里所提供的还能更好地说明，古典作家和古代艺术作品可以很妥帖地互相阐明。①

---

① 莱辛后来在《考古学书简》里撤销了他在本章中所提的看法。

## 第二十九章 温克尔曼的《古代艺术史》里的几点错误

温克尔曼先生写他的著作，一方面凭他的无限渊博的学问和他对艺术的深广而精微的知识，另方面在工作中却显示出他有古代艺术家的那种高尚的信心，尽全力去探讨首要的东西，对次要的东西仿佛采取故意疏忽的态度，或是完全留给随便什么人去处理。

只犯每个人都能避免的错误，这实在是一个不很小的优点。这种错误任何一个随便浏览的读者都可以看出，如果我们注意到它们，也只是为着提醒那些以为只有自己才有眼睛的人们，使他们明白这种错误是值得注意的。

早在他的《论希腊艺术作品摹仿》一文里，温克尔曼就已几次被尤尼乌斯<sup>①</sup>引入迷途。尤尼乌斯是位很不可靠的作者。他的全部著作都是一种东拼西凑，由于他经常援用古人的话语，他往往把古书中的某些段落应用到绘画上去，而那些段落在原文中所谈的却与绘画毫不相干。例如温克尔曼想要人了解：单凭摹仿自

---

<sup>①</sup> 参看17页注<sup>②</sup>。

然，无论在艺术中还是在诗中，都不能达到最高的成就；诗人和画家都应该宁可选用合情合理(可信)的不可能，而不选用仅仅是可能的东西；接着他加上一句：“朗吉弩斯要求画家须见出‘可能性和真实性’，诗人则相反，可以用不可信的东西，他所说的‘可能性和真实性’与这里所提出的看法是一致的。”这点补充就最好删去，因为这句话把两位最大的批评家说成是仿佛互相对立的，<sup>①</sup>这是完全没有根据的。说朗吉弩斯说过这种话，这也是不确的。他只对于修词和诗说过类似的话，所谈的并不是诗与绘画。他在给特冉庭的信<sup>②</sup>里说，你不会不知道，修词家的描绘是一回事，诗人的描绘却另是一回事；诗的描绘目的在于引起激情，而演说中描绘的目的却在于生动明晰。”他还说，“此外还应该说，诗人运用夸大的语言，虚构性较大，超出一切可信的东西，而在修词家的描绘里，最好的东西却是现实的和正确的东西。”只是尤尼乌斯才用“绘画”来代替“修词”；也只是在尤尼乌斯而不是朗吉弩斯的著作里，温克尔曼才读到“特别是诗的想象的目的在于引起激情，而绘画的想象的目的在于明晰生动，而且诗人运用夸大的语言，象同一位朗吉弩斯所说的……”。对，这是朗吉弩斯的词句，但不是朗吉弩斯的意思。<sup>③</sup>

还有下面的看法也和上例的情况相同。温克尔曼说，“希腊人物形象的一切动作和姿态，只要不具有智慧的性质而是太热烈和粗野的，就犯了古代艺术家们所称为‘虚假激情表现’(paren-

① 指亚理斯多德和朗吉弩斯。亚理斯多德在《诗学》第二十五章里说过，“从诗的要求来看，一种合情合理的不可能总比不合情理的可能较好。”温克尔曼说朗吉弩斯要求画家须见出可能性和真实性，诗人却可用不可信的东西(即不可能的)，这就仿佛和亚理斯多德的话不一致了。

② 朗吉弩斯给特冉庭(Terentianus)的信就是《论崇高》一书，下面的引文见《论崇高》第十五节。

③ 朗吉弩斯指的是修词不是绘画，尤尼乌斯误引。

thyrsus)的一种错误。”古代艺术家们？这也只是根据尤尼乌斯才能证明。“虚假激情表现”是修词学里的一个术语，也许只是提奥多柔斯所专用的，朗吉弩斯有一段话似乎使人有这样的了解：“除此以外，还有第三种毛病，提奥多柔斯把它叫做‘虚假激情表现’。那就是不应有而有的不恰当的激情，或是应节制住而却没有节制住的激情。”我很怀疑这个术语一般能否转用到绘画上面。因为在修词和诗里，有一种激情可以尽量地提得很高，而不至于成为“虚假激情表现”；只有最高的激情用得不是地方，才算是“虚假激情表现”。但是在绘画里一切最高的激情都永远是“虚假激情表现”，尽管表现这种激情的人所处的情境有为他辩护的理由。

照表面看，他的艺术史里有各种各样的不精确处，也要归咎于温克尔曼在匆忙中只参考了尤尼乌斯而没有检查原著。例如当他要用例证去说明希腊人特别尊重各种艺术和工作中的卓越成就，连最微细工作中的工匠也可以享不朽的盛名时，在许多例证之中他也引用了下面的一个<sup>①</sup>：“我们知道一位制造精确天平或衡量仪器的工匠的名字，他叫做巴提琉斯。”温克尔曼引来作证的纠文纳尔<sup>②</sup>的话，“巴提琉斯制造的盘”(Lances parthenio factas)，只能是从尤尼乌斯目录中读到的。如果他参考纠文纳尔本人的作品，他就不会因Lanx一字的暧昧而致误<sup>③</sup>，就会马上从诗的上下文中看出，诗人所指的并不是天平或衡量仪器，而是碗碟。纠文纳尔当时是要颂扬卡丘路斯<sup>④</sup>，在海上遭到危险的风

① 见《古代艺术史》卷一，第136页。

② 参看54页注②。

③ 拉丁文Lanx指一般的盘，天平上也有盘，所以被误认为天平。

④ 卡丘路斯(Catullus)，古罗马望族的姓氏。此处指公元二世纪罗马执政凯乌斯·卢太修斯·卡丘路斯，曾率领罗马海军大胜迦太基人，不是指公元一世纪的同名的罗马诗人。

暴，象海狸咬去自己的肉去逃生一样，下令把他的最珍贵的东西都抛到海里去，以免它们把船压沉。他描写了这些财宝，其中有下面所说的一些东西：

毫不踌躇吝惜，抛去了碗碟，  
那是巴提琉斯亲手制造的；  
还有一个大双耳杯，也许佛路斯  
或富斯库的妻子用它饮过酒，  
接着抛下成堆的杯盘，  
古代奥林塔国王御厨的宝物。

Lances在诗里和杯盘并列，不是碗碟是什么呢？纠文纳尔所要说的不过是：卡丘路斯把他的一切膳厨银器都抛到海里，其中有巴提琉斯所制造的碗碟，一位古代注疏者说，“巴提琉斯是一个银匠的名字”，而格兰加斯在他的注解里在这名字后加上“雕刻家，普里琉斯提到过他”，一定是随便写的，因为普里琉斯从来没有提到这么一个艺术家的名字。

温克尔曼接着又说，“连替埃阿斯制造皮盾牌的那位马具匠（我们现在这样称呼他）的名字也保留下来了”。这一点也不可能是根据他叫读者参考的那部权威著作，即希罗多德<sup>①</sup>的《荷马传》。因为这部著作的确引用了《伊利亚特》中的诗句，其中诗人把塔伊球斯的名字安在这位皮匠的身上，但是书里明白地说，实际上荷马认识一位叫这个名字的皮匠，为着要表示他的友谊和感激的心情，就把他的名字插进诗里。<sup>②</sup>

① 希罗多德(Herodotus, 公元前484—424?), 希腊历史家。

② 见《荷马传》，韦色尔(Wessel)所编本，第756页。



但是他(荷马)向塔伊球斯表示好感，这位皮匠当荷马到他的铺子里去时，曾经款待过他，所以在《伊利亚特》里插进这样一段诗<sup>①</sup>：

埃阿斯走上来，拿着一面高塔式的  
七层牛皮外包铜的大盾牌，  
这是胡拉的巧匠塔伊球斯的作品，  
他用七张大牛皮叠在一起，  
第八层他包了光彩灿烂的铜板。

所以情况和温克尔曼所说的恰恰相反，制造埃阿斯的盾牌的那位马具匠的名字在荷马时代早已被人忘去了，诗人就随意用了另外一个名字。

还有其它许多小错误只是由于记错了，或是只涉及他信手拈来说明的事物。例如巴拉苏斯<sup>②</sup>夸口他所画的神按照他所画的样子向他“显圣”，那个神并不是酒神巴克科斯而是大力神海格立斯。<sup>③</sup>陶芮斯库斯并不是罗德岛的人而是吕底亚的特拉理斯的人。<sup>④</sup>《安提戈涅》不是索福克勒斯的第一部悲剧。<sup>⑤</sup>

不过我不想堆砌这类末节。这里所说的话不能看作谴责，凡是知道我对温克尔曼多么崇敬的人都会把它看作吹毛求疵。

---

① 见《伊利亚特》卷七，第219行起。

② 巴拉苏斯(Parrhasius)，公元前四世纪希腊画家。

③ 见《古代造型艺术史》，卷一，第176页。

④ 同上书，卷二，第353页。

⑤ 同上书，卷二，第328页。

## 附录一

### 关于《拉奥孔》的莱辛遗稿(摘译)<sup>①</sup>

#### 甲. 提纲A<sup>②</sup>

##### 第一部分

1. 拉奥孔：对温克尔曼的观点的批驳。真正的理由是美的规律。证明美是古代艺术的最高规律。<sup>③</sup>
2. 第二个理由：化随时变化的为常住不变的。顶点的顷刻是最不能产生效果的。<sup>④</sup>
3. 雕像和诗人的图画的对比。二者的差别何在，何以有这些差别。<sup>⑤</sup>
4. 二者的一致。从这种一致中可能作出的假定：诗人也许看

- 
- ① 莱辛在思考和写作《拉奥孔》的过程中所写下的纲要和笔记，据包恩彦勒主编的莱辛选集五卷本第三卷选译，只有杂记6一节(关于理想美)五卷本未选，根据彼得生和布德等主编的莱辛全集二十五卷本第四卷译出。
  - ② 提纲A是莱辛开始写《拉奥孔》时写来供好友门德尔松和尼柯莱等讨论的。原分三部分，他写成的第一部分实际上也包括了提纲A中第二部分的要点。
  - ③ 参看第一章。
  - ④ 第三章。
  - ⑤ 第五章和第六章。

到了雕刻家的作品。希腊人关于这个问题所说的话完全不是这样，因此，很可能是雕刻家摹仿了维吉尔。①

5. 斯彭司不大会同意我的意见。按照他的奇怪体系，诗人的一切功劳就要被埋没。证明他对绘画和诗的各个领域的理解都很差，例如：(1)关于盛怒中的女爱神，(2)关于寓意性的人物。②

6. 克路斯对诗人却比较公允。他承认艺术家们得力于诗人的地方很多，而且还可以更多。他对荷马史诗中的图画的想法，对他根据荷马史诗中不可以眼见的事物而提示的一系列连环画题材的指责。③

7. 克路斯根据所描绘的图画多寡去评判诗人的价值高低的误解，他没有见到诗人所用的图画和可供画家利用的图画之间的差别。他总是只注意到后者，而蔑视前者，但是只有根据前者才能评判诗人价值的高低，从《伊利亚特》卷四中举例证。④

8. 诗人的图画只有在很少的机会才能变成画家的图画，原因。诗人所描绘的是先后承续的动作，画家所描绘是独立自在的东西。举例说明荷马知道怎样把独立自在的东西转化为动作。⑤

9. 从这个观点来回答对荷马所写盾牌的指责，诗人是根据艺术家的意图来描绘的，却不受造形艺术界限的拘束。⑥

## 第二部分

1. 温克尔曼的艺术史已出版，对它的称赞。他对拉奥孔的年

① 参看第五章和第六章。

② 第七章和第八章。

③ 第十一章。

④ 第十三至第十五章。

⑤ 第十五章以下。“独立自在的东西”指静物。

⑥ 第十九章。这里“艺术家”指盾牌的制造者；“造形艺术的界限”指雕刻绘画用物质为媒介，以别于诗用语言为媒介。

代是怎么说的，他没有丝毫的历史根据，只是单从他的艺术观点去判定。普里琉斯在谈到拉奥孔时，显然把它看作晚期艺术家的作品。驳玛菲的意见，温克尔曼对这个意见没有完全指责，原因何在。①

2.从“试制”和“制成”的区别论证拉奥孔不是很古的作品，对普里琉斯的有关段落的详细说明。②

3.如果拉奥孔不属于温克尔曼所判定的时代，它仍然配得上属于那个时代，这一点对于旨在培养审美趣味的一部艺术史就已经够了。此外，温克尔曼比较详细地说明了拉奥孔的静穆，他赞同我的意见，这就是：造成这种静穆的是美。

4.他说了这样一句话：阿尔卑斯山那一边的新近诗人们③有较多的画景可画，但是画出来的比较少，希望就这句话加以评论。诗的图画与造形艺术的图画的分别是从哪里起来的，是从绘画与诗所用的符号的分别起来的。绘画所用的符号是在空间中存在的，自然的；而诗所用的符号却是在时间中存在的，人为的。④

5.一个在空间中，一个在时间中。因此，前者宜于描绘物体，后者宜于表现运动。前者通过物体去暗示运动，后者通过运动来暗示物体，所以物体的详细描绘对于诗是不许可的。如果诗对物体作详细的描绘，那也不是作为摹仿的艺术，而是作为解说的工具，如果绘画把不同的时间放在同一空间中去描绘，它也就同样不是摹仿的艺术而只是解说的工具。⑤

---

① 参看第二十四章。

② 第二十七章。

③ 指瑞士苏黎世派诗人。

④ 第十六章。

⑤ 第十五章和第十八章。

6.就其特性来说，美不是诗的题材，而是一切造形艺术所特有的题材；荷马不曾对海伦进行描绘，但是古代画家们却对她的每一个美的标志都加以利用。宙克西斯的海伦。①

7.关于丑。辩护在诗里写特尔什提斯。这种形象不宜出现在绘画里画他。克路斯不主张画特尔什提斯是对的，而拉摩特②却不对。特尔什提斯被用在摹仿性诗歌里。尼柔斯在希腊人中不是最美的，所以克拉克在《文学书简》中的说法是错误的。③

**附注：**关于嫌厌。帕屈若琉斯的纠纷④。

8.美是物体的绘画价值。因此我们自然就涉及古人的一条法则：表情必须服从美。绘画中美的理想也许导致了诗中道德完善的理想。不过这里应该想到理想怎样应用于动作⑤。动作的理想在于(1)缩短时间，(2)提高动作的动机，排除偶然的東西，(3)打动情感。⑥

9.诗人尤其不宜描绘无生命的美。谴责汤姆生诗中的图画。关于风景画家；风景的美是否有理想。否定这一点。所以风景画家的价值较小。希腊人和意大利人都有风景画家。举泡桑尼阿斯的《倒翻过来的马》为例⑦，证明古代人连处在从属地位的(作为背景的)风景也从来不画。假说：用透视的绘画完全是由风

---

① 参看第二十章和第二十二章。

② 拉摩特(Lamotte, 1672—1731)，法国诗人和戏剧作家，著有《论荷马史诗》。

③ 第二十三章和二十四章。

④ 第二十四章和二十五章。帕屈若琉斯(Petronius)，罗马皇帝尼禄的幸臣，写过一部描写罗马贵族荒淫生活的故事。

⑤ “动作”即情节。

⑥ 属卷二。

⑦ 第十九章。泡桑尼阿斯(Pausanias)系泡宋(Pauson)之误，希腊名画家。

景画产生出来的。①

10. 诗描绘物体，只通过运动去暗示。② 诗人的妙技在于把可以眼见的特征化为运动。举一棵树的高度为例。再举一条蛇的体积为例。关于绘画中的运动。为什么在画里面的运动只有人才感觉到而动物却感觉不到。关于速度。

11. 因此，诗描绘物体，只用一两个特点。画家想描绘这种特点时所常遇到的困难。两种诗的图画的区别：一种是可由画家很容易地而且很好地把其中特点画出来的，另一种却不然。荷马所描绘的图画属于前一种，弥尔顿和克洛普斯托克所描绘的图画则属于后一种。③

12. 假说：弥尔顿失明，这影响了他的描绘方式。举可以眼见的昏暗为例证。

13. 这里的第一个理由也许是东方风格。摩西斯(门德尔松)的假说：原因在于绘画的贫乏。圣经中的东西并不一定就是美的。如果语法家可能在圣经里发见到一种很坏的语言，那么，艺术批评家在圣经里也可以发见到很坏的图画。圣灵在这两方面都适应受苦难的人类；假如上帝的启示④发生在北方的国家里，它就会采取完全另样的风格，现出完全另样的图画。

14. 荷马只有很少的弥尔顿式的图画，这种图画使人惊奇，但对人没有吸引力。正是因为这个缘故，荷马终于是最伟大的描绘家。他把每幅图景都想得很周全而明确，就连在布局安排上也显出一幅绘画家的眼睛。评荷马在描绘群众的场面，从来不超过三

---

① 此或属卷二。

② 第十六章。

③ 第十三章。

④ 指摩西在西奈山上以上帝的名义向希伯来民族所颁布的法律，见《旧约》中《出埃及记》。



个人在一起。

15. 关于诗画双方所共同的集体动作。

### 第三部分①

1. 从自然的符号和人为的符号之间的区别说起，绘画所用的符号并非全都是自然的；人为事物的自然标志总不能象自然事物的自然标志那样自然。这里有许多约定俗成的规矩，举云为例。

2. 它们由于体积的变化就不再是自然的。② 画家有必要用原物的实际大小尺寸。在描绘崇高的山水风景时，艺术就有缺陷。诗可以引起晕头转向，绘画却不能。③

3. 诗所用的符号也不单纯是人为的。文字作为音调来看待，可以很自然地摹仿可以耳闻的对象。这是众所周知的。但是文字作为彼此可以摆在不同地位的东西，也能把不同部位的事物逐一地或并列地描绘出来。实例。器官的运动也可以表现出来事物的运动。实例。

4. 通过寓意体引进较多的人为的符号。寓意体是否适合，就要看它能否帮助艺术保持美，避免粗野的表达方式。

5. 过于远离本题的寓意体不宜用，它们总是晦涩的。用拉斐尔的《雅典的学校》来说明，特别是用《荷马的礼赞》来说明。④

6. 人为的符号在舞蹈艺术中的用处。正是在这方面，古代的舞蹈艺术远胜于近代的舞蹈艺术。

---

① 第三部分的内容大半属于续编，参看《提纲B》以及《笔记》。

② 例如本来很大的东西变得很小，就不很自然。

③ 这就是说，崇高不属于绘画范围。

④ 《荷马的礼赞》是普里厄涅（在小亚细亚）的雕刻家阿契旁斯所作的一件浮雕，雕的是文艺女神们向荷马致敬礼，原作藏伦敦大英博物馆。

7.人为的符号在音乐中的运用。试图据此说明古代音乐的奇妙和价值，关于立法者在这方面所取得的权力。

8.一切美的艺术应受限制而不许尽量推广和改良的必要性。因为这种推广会使美的艺术离开它们的目的，丧失它们的感动力。奥伊勒<sup>①</sup>在音乐方面的发明。

9.关于近代绘画的进展。因此，这门艺术变得非常难，很可能，我们所有的艺术家都摆脱不掉平庸。在次要方面的东西（例如光和影以及透视）中所犯的错误对于整个作品就有影响。对于这些局部的东西的完全忽视会使我们感到缺陷。

10.号召造形艺术家们从古代走回来，多从事于描绘我们时代的事情。亚理斯多德劝告画家画亚历山大的功绩。<sup>②</sup>

## 乙.提纲B(为续编拟的)<sup>③</sup>

30.温克尔曼在艺术史里把他自己的观点阐明得较详细，他也承认静穆是美的一种后果。

有必要在这类问题上把自己的思想尽可能精确地表达出来。一个错误的理由反比没有理由更坏。

31.温克尔曼仿佛只从古代艺术作品中抽绎出美的最高规律。但是我们也可以同样正确地通过单纯的推断去达到美的最高规

---

① 奥伊勒(Euler)，十八世纪著名的数学家和物理学家，瑞士人，毕生在俄国工作，著有《音节新论》一书(1739，圣彼得堡)。他曾企图阐明耳朵在几种音响的和声中所得到的快感。

② 参看第十一章。

③ 提纲B是在《拉奥孔》第一卷写成时拟的，所以从三十章起，紧接第一卷最后一章，即第二十九章。这部分提纲没有写成书，所以对研究莱辛关于诗画界限问题的思想全貌是重要的资料。

律。因为如果只有造形艺术才能表现形体的美<sup>①</sup>，如果在这过程中无须借助于其它艺术，如果其它艺术须完全放弃表现形体美，那么，无可辩驳的结论就会是：这种美只能是造形艺术所特有的目的。

32.但是属于物体美的不只是形体的美，此外还有颜色的美和表情的美。

从颜色美的观点看，着肉色与单纯着色的分别。着肉色还是一种着色，不过它的对象还有一种明确的形体美，尤其是人体美。单纯的着色只是一般局部色彩的运用。

从表情美的观点看，暂时性的东西与永久性的东西之间的分别。暂时性的东西是勉强的，所以不美。永久性的东西是暂时性的东西经常复现的结果，不仅与美相宜，而且还使美显得更丰富多彩。

33.物体美的理想。它是什么？它主要在于形体的理想，同时也在于着肉色和永久性的表情两方面的理想。

单纯的着色以及暂时性的表情都没有理想，因为自然本身在这两方面没有预先安排什么确定的东西。

34.把绘画的理想移植到诗里是错误的。绘画的理想是一种关于物体的理想，而诗的理想却必须是一种关于动作(或情节)的理想。德莱顿在弗列斯诺瓦<sup>②</sup>的序文里的话，罗特所引的培根的话<sup>③</sup>。

---

① 原文是Form，本义是“形式”，译“形体”或“形状”较妥。

② 弗列斯诺瓦(Du Fresnoy)，法国批评家，著有《论画艺》一书，序文对诗与画进行了对比，英国诗人德莱顿把这部著作译成英文(1695)，作了序文。

③ 罗特(Lowth)，十八世纪的伦敦主教，以在牛津大学教授希伯来诗歌而著名。所引的话见培根的《论科学证明》，原意是诗人所描绘的事迹应比在现实生活中和历史中所见到的较富于英雄气概。

35. 如果期望和要求诗人不仅写出完善的道德的人物，还要写出具有完善的物体美的人物，这就更不恰当。但是温克尔曼在评判弥尔顿时却提出这种要求。见《古代艺术史》第二八页。

温克尔曼好象对弥尔顿读得很少，否则他就应该知道人们早已指出的事实：弥尔顿只知要描绘的是恶魔，不必乞援于形体的丑。

力图就恶魔的丑进行精致的描绘的也许是癸多·冉尼<sup>①</sup>（见德莱顿的《论画艺》的序文，第九页）。但是不管是他，还是另外的人，都没有把它画出来。

弥尔顿所描绘的丑的形象，例如罪恶神和死神，和他的主要情节完全无关，只是用来填塞插曲性的部分。

弥尔顿的艺术手腕见于把恶魔作为施苦刑者和受苦刑者这两重性格分开，而按照一般的看法，二者是结合在一起的。

36. 但是弥尔顿的主要情节之中可描绘的东西很少，对，但是不能从此得出结论说，弥尔顿不曾描绘它。

诗只通过某一点独特的特征来描绘，而绘画却要把其余的一切特征都放进去。所以在诗里可以有绘画所描绘不出的画境。

37. 因此，荷马之所以能把一切都描绘出来，其原因不在于他的卓越的天才，而仅仅在于题材的选择。这方面的例证，第一个例证，对于各种不可以眼见的对象，荷马也和弥尔顿一样，不用绘画式的处理，例如争吵之类。

38. 第二个例证，对于可以眼见的对象，弥尔顿也处理得很出色。乐园中的爱。画家在处理这种题材时所表现的单调和贫乏。与此相反，它在弥尔顿的作品里却显得丰富。

---

<sup>①</sup> 癸多·冉尼(Guido Reni)，文艺复兴后期的意大利画家。

39. 弥尔顿在连环画方面所显示的本领。《失乐园》每一卷中都可以举出例证。

40. 弥尔顿作品里可以眼见的个别对象的描绘。在这方面他还会胜过荷马，只是上文已提到，这类描绘并不属于诗。

我的意见：这类描绘是由于他失明。

失明的痕迹在诗的许多个别段落中可以看出。

这是证明荷马并不曾失明的一个反证。

41. 通过驳斥对于《伊利亚特》中例如宫殿描绘的若干指责，提供新的论证，来证明荷马只用先后承续的连环画面。通过这种宫殿描绘，他只想使人对它的伟大得到一种概念。阿尔岂弩斯国王的花园的描绘<sup>①</sup>；这里荷马也不把它当作一眼就看出其为美的那种美的对象来描写，它本来就不是这样的对象。

42. 就连在奥维德的作品里，先后承续的连环画面也是最常见的而且最美的，这些画面正是绘画所不曾描绘而且也无法描绘的。

43. 在描绘动作的画面之中还有一种，其中动作不是在某一个物体上逐渐显现的，而是在一些不同的并列的物体上显现出的。我把这种称为集体动作，这些是绘画和诗所共用的（都能描绘的）。但是界限不同。

44. 正如诗人只用暗示方式，通过运动去描绘物体一样，他也设法把物体的可以眼见的特征化为运动。例如在大小尺寸、方向。举树的高度、金字塔的宽度和蛇的体积为例。

45. 关于绘画中的运动；为什么在画里只有人才看到运动，而动物却看不到。

<sup>①</sup> 见《奥德赛》卷七。

#### 46. 关于速度以及诗人表现速度的各种手段。

弥尔顿诗中的一段，卷十，第九〇行。对于神的速度的一般想象远不能产生荷马用任何一种方法所描绘的形象所产生的效果。荷马也许不说“神立即降临”而说“神已降临”。<sup>①</sup>

### 丙. 关于《拉奥孔》的笔记<sup>②</sup>

#### A. 第一卷的笔记

##### 1. 第十二章(关于绘画能否产生崇高)

觉拉<sup>③</sup>的看法和我的相反，他认为绘画也可以表现与体积巨大相联系的崇高。他说，“绘画尽管不能保持这种体积，却能显出它的相对的巨大，这就足以产生崇高。”他错了。这固然足以使我认识到这些相对巨大的对象在自然中一定是崇高的，但是不足以引起它们在自然中所会引起的某种情感。一座巨大庄严的庙宇使我不能一眼就看遍，它之所以崇高，正因为我的眼睛可以在它上面周围巡视，无论我的视线停在哪里，我都可以看出各个类似的部分都现出同样的伟大，坚实和单纯。……但是如果把这座

---

① 《失乐园》卷十，第90行原文大意：全岸都历历在望，神立即降临，而神的速度是时神所不能计算的，尽管用飞快的分秒。

② 这部分资料是莱辛在写《拉奥孔》过程中所写下来的感想，读书笔记和某些章节的初稿，其中有关于第一卷的，也有关于续编的，前者大部分已写在书里，后者则涉及第一卷所未提到或提到而未加发挥的一些看法，例如自然的符号和人为的符号，综合艺术，个体动作和集体动作，理想之类。这部分特别重要，所以摘译较多。

③ 觉拉(A. Gerard, 1728—1795)，苏格兰阿博丁大学教授；著有《论趣味》一书，对歌德和席勒等人发生过影响。“趣味”即鉴赏力。



庙宇移到一块铜板的窄小空间里，它就会失其为崇高了，就不能引起我的惊奇感了，正因为我一眼就可以把它看遍。如果我设想把它照原来的体积描绘出来，我也只感觉到这样按原来体积画的庙宇会使我惊奇，但是实际上我并不感到惊奇。我固然可以对它的形体和它的高贵的单纯感到惊奇，但是这种惊奇却不起于看到体积本身，而起于看到艺术家的熟练技巧。

## 2. 第十四章(读苏珊生<sup>①</sup>的《画论》)

“读过弥尔顿之后，我们就有比以前较高明的眼光去发见自然，就会在自然中看到以前没有注意到的一些美点。”

这也是艺术家从诗人那里所能得到的唯一的真正的教益。对于艺术家，诗作品仿佛应提供无限多的眼睛和一种放大镜，通过这种放大镜，他就能看到只凭肉眼所不能分辨出来的东西。

## 3. 第十六章(诗画界限)<sup>②</sup>

诗和画的类似和一致已经多次得到了充分的讨论，但是这种讨论往往不够精确，不足以防止对于诗或画的一切坏影响。这种坏影响在诗中表现为描绘狂，在画中表现为寓意狂。人们想把诗变成一种有声的画，而不能确切地知道诗能够描绘什么，应当描绘什么；人们也想把画变成一种无声的诗，而不能确切地知道画应否描绘思想，或是应描绘哪种思想。如果人们对诗和画的差别和分歧也加以适当的衡量，上述错误就可以避免。

诗和画固然都是摹仿的艺术，由于摹仿概念的一切规律固然

---

① 参看第二十五章。

② 莱辛五卷选集的原注：“这章和下章是《拉奥孔》的精华，……是莱辛用精确的形式把全书的中心问题表达出来的最成熟的尝试。”

同样适用于诗和画，但是二者用来摹仿的媒介或手段却完全不同，这方面的差别就产生出它们各自的特殊规律。

绘画运用在空间中的形状和颜色。

诗运用在时间中明确发出的声音。

前者是自然的符号，后者是人为的符号，这就是诗和画各自特有的规律的两个源泉。

同时并列的摹仿符号也只能表现同时并列的对象或同一对象中同时并列的不同部分，这类对象叫做物体。因此，物体及其感性特征是绘画所特有的对象。

先后承续的摹仿符号也只能表现先后承续的对象或是同一对象的先后承续的不同部分。这类对象一般就是动作(或情节)。因此，动作是诗所特有的对象。

不过一切物体不仅在空间中存在，而且也在时间中存在。物体持续着，在持续期中的每一顷刻中可以现出不同的样子，处在不同的组合里。每一个这样顷刻间的显现和组合是前一顷刻的显现和组合的后果，而且也能成为后一顷刻的显现和组合的原因，因此仿佛成为一个动作的中心。因此，画家也能摹仿动作，不过只是通过物体来暗示动作。

就另一方面来说，动作不是独立自在的，必须隶属于某人某物。这些人和物既然是物体，诗也就能描绘物体，不过只是通过动作来暗示物体。

绘画在它的并列的布局里，只能运用动作中某一顷刻，所以它应该选择孕育最丰富的那一顷刻，从这一顷刻可以最好地理解到后一顷刻和前一顷刻。

诗在它的先后承续的摹仿里，也只能运用物体的某一特征，所以诗所选择的那一种特征应该能使人从诗所用的那个角度，看

到那一物体的最生动的感性形象。

由此得出描绘性的形容词须单一的规律，以及物体对象的描绘须简练的规律。正是在这方面，荷马显出他的宏伟风格，而与此相反的错误则是多数近代诗人的弱点，他们想正在必然要被画家打败的那一点上去和画家争胜。

诗人如果描绘一个对象而让画家能用画笔去追随他，他就抛弃了他那门艺术的特权，使它受到一种局限，在这种局限之内，诗就远远落后于它的敌手。

既然形状和颜色是自然的符号，而我们用来表达形状和颜色的文字却不是自然的符号，所以运用形状和颜色的艺术比起只能满足于运用文字的艺术，在效果上必然要远较迅速生动。

运动通过文字来表达，比起颜色和形体通过文字来表达，会较为生动，所以诗人要想把物体对象写得栩栩如在目前，他宁可通过运动而不通过颜色和形体。……

#### 4. 第二十章至二十三章<sup>①</sup>

1. 荷马在特尔什提斯身上描绘了丑，但是从来不描绘美；他仅仅说，尼柔斯美，阿喀琉斯更美，海伦具有一种神人似的美，但是从来不就这几种美进行详细的描绘。我们值得花一点劳力来寻求这里面的原因。我认为原因在于以下几点：

1. 美的概念比丑的概念较不明确。关于美，每人都可形成自己所特有的理想，这和最高的真正理想多少有些距离。诗人要从这种理想中所提出的一些个别特征也是如此，它们不可能对一切

---

① 这一节论丑与美的差别，比书中第二十章至第二十三章要简赅些，条理也清楚些，而且有些论点是书中没有谈到的。因此，这部分笔记可能是初稿，也可能是第一部分写成之后的改订稿，上一节也是如此。

读者都产生同样效果，而他却要对一切读者引起同样的概念。所以他能让每个人的想象有自由发挥的余地，而满足于让人从效果上去判断主要原因的威力。例如海伦的美，我们不能很清楚地看见，而是从这美对老人们所产生的效果上感觉到。

2. 纵使假定一切人对于同样的特征和对称都感觉到同样的美，这些特征如果在一次是以并列的方式由我们一眼看到的，而在另一次是以先后承续的方式历数出来而使我们认识的，它们就会完全不一样。前者是画家所能办到的，所以美是他所特有的对象(或题材)。只有后者才特属于诗人的范围，而最美的特征和对称经过一一历数出来，也不能产生连最平庸的绘画也能产生的那种效果。诗人的描绘比起画家的绘画，其关系就不过象表示一座壮丽的石柱的高度和凸出形状的图表之于存在于自然中的这座石柱本身，或是由素描家按原型描摹出来的石柱。

3. 关于丑的概念，人们却比较一致。通过分解丑的组成部分，丑所赢得的却多于它所丧失的。

Ⅰ. 荷马通过描写各个并列部分而描绘一个美的或崇高的对象时，总是运用一种很值得注意的艺术技巧，这就是加上个比喻，使分解开来的对象又以整体显现在我们眼前，使达到的明确概念又消失掉，因而使对象成为一种对感官是很清楚的东西。

例证：荷马对阿伽门农的描绘，《伊利亚特》卷二，第478—481行，波普把这段诗完全译糟了，因为他没有感觉到这种艺术技巧，把比喻先说出了。

## 5. 第十八章(连环画与三一律①)

(芮迦生的《画论》)曾经有过很大的画家，试图把一连串的

---

① 三一律，或三整一律：戏剧中时间、地点和情节都应整一。

故事画在一幅画里，例如提香本人就曾经把浪子的全部故事从离开父亲的家到遭到穷困都画在一起。芮迦生说，这种不近情理的情况颇类似不高明的戏剧体诗人所犯的错误的，他们越出了时间的整一律，让一出戏的情节经过一整年才完。但是画家的错误却比诗人的错误远较不合情理，这是因为——

1. 诗人有一种手段，去帮助我们的想象弥补时间和地点的整一所遭到的破坏，而画家却没有这种手段。透视的手段在这方面是不够的。

2. 诗人的错误总是还和真实性保持着一定的比例。如果我们第一幕在罗马，第二幕在埃及，时间上毕竟有先后，不是同时在这两个地方。例如主角在第一幕结婚，在第二幕就已有了成年的儿女，这两幕之间毕竟有一段时间的间隔。但是对于画家来说，许多不同的地方必然都要摆在一个地方，许多不同的时间也必然都要摆在时间的同一点上，因为我们同时把画中一切都一眼看遍了。

3. 这一点是最主要的，因为在画里就失去了主角的整一性。因为我既然一眼就看遍一切，我就同时不止一次看到主角，这就会产生一种最不自然的印象。

## B. 提纲的笔记

### 1. 提纲A, 第三部分, 1和2①

人们说，绘画运用自然的符号。一般说来，这话是正确的。但是不应设想绘画就完全不用人为的符号，关于这一点当在另处

---

① 这一节论绘画用自然的符号，宜保持原物的大小尺度，所以很难描绘崇高巨大的对象，而诗利用缩小仍可产生崇高的效果。



再谈。①

现在应让人们知道，就连绘画用的自然的符号在某种情况之下也可以不再完全是自然的。

我想到的是：在这类自然的符号之中最重要的是线以及线所组成的形体。单使这些线彼此之间恰恰保持它们在自然中本有的关系，还是不够的。它们之中每一条还必须和原来的大小尺寸一样，而不是缩小的，而且还要用看绘画所应采取的观点去看它。

所以凡是要用完全自然的符号的画家就必须按照原物的大小尺度或至少相差不太远的大小尺度去画，凡是离开这种尺度太远的画家，例如室内挂的画和缩形小画的作者，固然基本上也可以成为大艺术家，却不能指望自己的作品能显出前一类画家作品所能显出的那样的真实性或是产生同样的效果。

一指长或一寸长的人体固然也是一个人的形象，但是在一定程度上毕竟是一种象征性的形象。在这里我更意识到这符号而不太意识到符号所代表的实物，我不得不在想象中把那缩小的形体放大到它原来的大小尺寸，而我的心灵的这种活动，无论怎样迅速而轻便，毕竟会阻碍对符号所代表的实物的知觉恰恰能赶上对符号的知觉。

人们也许反驳说：“可以眼见的事物的体积，就它们被我们看到来说，是变化不定的；这要看距离的远近，有一种距离就使人体显得只有一指长或一寸长，我们只须按照这种情况，把这样距离以外的这样缩小的形体画出来，就能使所用的符号还是完全自然的。”

但是我回答说，人体在远距离中看来只有一指长或一寸长

---

① 参看下一节笔记。



时，也就显得不清楚，但是小画面的前景中的缩小的形体却不是这样，它们的各部分都很清楚，这就和所假定的远距离发生矛盾，就会太明显地使我们想起，这些形体是缩小了的而不是距离很远的。

人们都知道，体积的巨大有助于产生崇高的印象，这种崇高通过在绘画中的缩小就会完全消失，绘画中的最高的楼台，最陡最粗犷的峭坡和悬崖甚至不能引起它们在自然中所能引起的那种恐怖和昏眩的影子，而在诗中它们却能在适当的程度上引起这种效果。

莎士比亚写爱德加引葛罗斯特到悬崖尖端让他准备跳下去的那一段诗是多么惊人的一幅图画！

爱德加：“来吧，父亲！

这就是那地方了；站着不要动。

眼睛朝深谷望下去，头昏目眩；多可怕呀！

各种乌鸦在半途的空中飞旋，

看起来还没有甲壳虫那么大。

采海苗的人悬在峭壁的半腰上，

身子还没有头大，干那种活真险呀！

一些渔夫在海滩上走来走去，

象一些田鼠；那里停泊了一只船

缩小了象只救生艇，而它的救生艇

缩成了一个浮标，小得看不见。

这里太高，也听不见惊涛拍岸声。

我不敢再看了，怕的是晕头转向，

眼力差，一下子就跌下去了。”①

试拿莎士比亚的这一段诗比一比弥尔顿的《失乐园》卷七，第二一〇行起的一段，在这里上帝的儿子朝那无底的混沌深渊望下去。它的深度要大得多，但是这段描绘不能产生什么效果，因为它不让我们看到什么生动具体的东西。莎士比亚却通过对象的逐渐缩小，很卓越地产生了生动具体的印象。

## 2. 提纲A, 第三部分, 3和4②

绘画运用自然的符号，这就使它比诗占了很大的便宜，因为诗只能运用人为的符号。

不过在这方面诗与画的差别也不象一眼乍见的那么大，诗并不只是用人造的符号，它也用自然的符号，而且它还有办法把它的人造的符号提高到自然符号的价值和力量。

首先有一个事实是确定的，最初的语言是从谐声起来的，最初造出的文字和它们所指的事物原来具有一定的类似点。这类文字在现在各国语言里都还可以找到，其多寡程度与语言本身距离语源的远近成比例。从这类文字的灵活的运用就产生了人们所说的诗的音乐性的表达方式，人们常举出过很多的例证。③

尽管不同的语言在绝大部分的个别词汇方面差别很大，它们在按照最原始的人用最原始的声音去表达自己的情况之下，毕竟还有很多的类似点。我指的是表达情感的方式。我们用来表达惊

① 见莎士比亚：《李尔王》，第四幕第六场。爱德加向想跳海自杀的葛罗斯特伴言已走到海边峭崖顶上，实际上他们还没有走出室内。

② 这一节论诗不仅用人造的符号，也用自然的符号，诗还可以把人为的符号提高到自然的符号（隐喻）。

③ 这里所指的就是象汉语中的谐声字。

讶，喜悦和苦痛的那些小字，即所谓惊叹词，在各国语言中都相当一致，所以可以看作自然的符号。所以这类小字的丰富当然就标志一种语言的完善。尽管我很明白，这类词汇落到蠢人手里可以遭到滥用，我却绝对不赞成要把这类词汇完全抛开的那种冰冷的清规戒律。人们不妨看一看菲罗克忒忒斯在索福克勒斯的悲剧里用多么丰富多采的惊叹词去表达他的苦痛。①一个用近代语言来翻译这部悲剧的人会感到很伤脑筋，不容易找到代替这类惊叹词的近代词汇。

还有一层，诗所运用的不只是个别的词汇，而且这些个别词汇还要处在一定的先后承续的系列中，所以这些词汇尽管不再是自然的符号，它们所组成的系列却具有自然符号的力量；这就是说，如果这些词汇先后承续得很完善，就象它们所表达的事物本身那样。这又是诗的一种技巧，至今还没有受到适当的讨论，值得举例来作一番说明。

上文所说的足以证明诗并非绝对不用自然的符号。诗还另有一种办法，把它的人为的符号提高到自然符号的价值，那就是隐喻。自然符号的力量在于它们和所指事物的类似，诗本来没有这种类似，它就用另一种类似，即所指事物和另一事物的类似，这种类似的概念可以比较容易地，也比较生动地表达出来。

比喻也属于这种隐喻的运用。因为比喻基本上不过是一种说明白了的隐喻，或则说，隐喻不过是一种有含蓄的比喻。

绘画不可能运用这种办法，这就使诗占很大的便宜，因为诗因此可用一种符号，这种符号同时具有自然符号的力量，只是它还要通过人为的符号把这类符号本身表达出来。

---

① 参看第四章。

### 3. 提纲A, 第三部分, 6和7<sup>①</sup>

把多种美的艺术结合在一起, 以便产生一种综合的效果, 这种可能性和难易程度就要随这些艺术所用的符号的差异而定。

美的艺术一部分用人为的符号而另一部分却用自然的符号, 这种差异在这种结合中当然不能特别提出来研究。因为人为的符号正因为它们是人为的, 可以用来表达在一切可能的配合中的一切可能的事物, 所以就这方面来说, 它们与自然符号的结合总毫无例外是可能的。

但是这些人为的符号既然同时也是先后承续的符号, 而自然的符号却不是全都先后承续的, 而是有一种须同时并列的, 所以不言而喻, 人为的符号和这两种自然符号的结合就不能同样地容易, 也不能同样地贴切。

很显然, 先后承续的人为的符号和先后承续的自然符号相结合, 比起它们和同时并列的自然符号相结合, 就较为容易, 也较为贴切。但是在这两方面还可能有另一种差别, 就是这些符号还有涉及一种感觉的和涉及多种感觉的之别, 所以这种结合的贴切又有程度上的差别。

I .1. 诉诸听觉的先后承续的人为符号和诉诸听觉的先后承续的自然符号的结合, 在一切可能的结合之中, 无疑是最完善的, 特别是在这两种符号不仅涉及同一感觉, 而且可以同时用同一感觉器官去接受和复现。

诗与音乐的结合就属于这一种, 自然仿佛不仅注定它们要结合, 而且注定它们要成为同一种艺术。

---

<sup>①</sup> 这一节讨论综合艺术的问题, 特别是诗与音乐综合的问题。

过去确实有一个时代，诗和音乐合在一起形成一种艺术。我并不因此就否认诗与音乐后来划分开来是自然的结果，我尤其不愿谴责有诗而无乐或是有乐而无诗，但是我仍然感到惋惜，由于这种划分，人们就几乎完全不再回想到它们原先的结合；纵使回想到，人们也只把这一种艺术看作只是另一种艺术的助手，不再认识到双方对所产生的综合的效果都有同等的功劳。这里还须指出，人们实际上只用一种结合方法，把诗变成一种辅助性的艺术，这就是歌剧，至于音乐处在辅助地位的那种结合却还没有实现。或则应该这样说，人们在歌剧里就同时想到这两种结合，这就是在乐调中想到诗处在辅助地位的结合，在歌词中想到音乐处在辅助地位的结合。好象是这样。不过这里有一个问题，这种轮流地使一种艺术服从另一种艺术的混合式的结合，对于同一个整体来说，是否很自然呢？两种结合之中比较能满足感官欲的那一种（这无疑是诗服从音乐的那一种）是否会损害另一种结合，是否显得过分悦耳，以致另一种结合所产生的较小的快感显得太枯燥无味呢？①

上述两种艺术之间的隶属关系在于一种走在另一种前面，成为主要部分，而不在于一种只是适应另一种，碰到双方的不同的规则发生冲突时，一种就向另一种尽可能地让步。这后一种情况在古代艺术结合中就发生过。

但是如果两种艺术的符号真正能紧密地结合在一起，何以又有上述“不同的规则”呢？它们是从这样一种情况来的：双方的符号固然都在时间承续中发挥作用，但是对应这两种符号的时间

---

① 莱辛在这里讨论到西方歌剧的勉强性，歌剧既可以看作诗服从于乐，又可以看作乐服从于诗；把它看作是诗服从于乐，当然比较自然，但诗的效果就会受到损害。可参看西方音乐界关于瓦格纳的歌剧作品的争论。



长短尺度却不一样。音乐里的孤立的单音并不是符号，它们不指什么，不表达什么；音乐的符号是能打动情感和表达情感的先后承续的音组。文字的人为符号则不然，它们本来就有所指（即表达），作为人为符号的个别单音在诗中可以表达出很多东西，如果要用音乐去表达，这非用一个很长的音组不可。从这里就产生了一条规则：诗在要和音乐结合时就不能很凝炼，它的美就不在于用尽可能少的字去表达出最好的思想，而在于用一些最长的最柔软的字，用音乐所用的那种拖长方式，把每个思想表达出来，才能产生某种类似的效果。人们常谴责作曲家们说，对于作曲家们来说，最坏的诗仿佛就是最好的诗。他们认为这样就使作曲家们显得可笑。但是作曲家们之所以最喜欢这种诗，并非因为它坏，而是因为它不那么凝炼。这并不等于说，凡是不凝炼的诗就一定是坏的，这种诗可以是很好的，尽管单从诗的角度去看，它还可以更刚劲些，更美些。但是它根本就不应单从诗的角度去看。

毫无疑问，不是一切语言都同样适宜于音乐，只是没有哪一个民族甘心让他们的语言处于较不适宜的地位。语言之所以不适宜于音乐，并不仅由于发音的重浊，也在于字短，如上文所已提到的；由于字短，并不是因为短字通常是发音重浊的，彼此不大容易结合在一起的，而是因为字既短，读起来所需要的时间也就短，跟不上音乐和音乐的符号。

没有一种语言具有充分的条件，使它的符号所需要的时间能和音乐符号所需要的时间恰恰相等，我相信，正是由于这个缘故，作曲家们往往用一整段乐调来谱一个字音。

2. 随着诗与音乐的这种最完善的结合之后，就是诉诸听觉的先后承续的人为的符号与诉诸视觉的先后承续的人为的符号二



者的结合，这就是音乐与舞蹈的结合，诗与舞蹈的结合以及原已结合的音乐和诗再与舞蹈的结合。

在这三种在古代都可以找到例证的结合之中，音乐与舞蹈的结合又是较完善的。因为尽管是诉诸听觉的符号与诉诸视觉的符号可以相结合，这两类符号所必有的时间差别却因而消失，而这种时间差别在诗与舞蹈的结合或原已结合的音乐和诗再与舞蹈的结合之中仍是存在的。

3. 如果诉诸听觉的先后承续的人为符号与诉诸听觉的先后承续的自然符号二者的结合是存在的，那么，诉诸视觉的先后承续的人为符号与诉诸视觉的先后承续的自然符号的结合是否也存在呢？① 我认为这种结合就是古代的手势剧或哑剧，如果我们不考虑到哑剧还与音乐相结合。因为这一点是确实的：哑剧不仅由自然的运动和姿势组成，而且也借助于人为的运动和姿势，其意义是约定俗成的。

我们必须了解这个情况，才能看出古代哑剧的完善，哑剧与诗的结合也很有助于这种完善，不过这是一种特别的结合：其中相结合的并不是这类符号和那类符号，而只是这种符号的系列适应那种符号的系列，不过在表演中这后一种结合就被压下去了。②

Ⅰ. 以上所说的是完善的结合：此外还有先后承续的人为的符号与同时并列的自然的符号二者的不完善的结合，其中最显著的是画与诗的结合。由于画和诗所用的符号有在空间中并列和在时间上先后承续的分别，它们就不能有完善的结合，不能从结合

---

① 据原注，利用诉诸视觉的先后承续的人为符号的简单艺术，就是哑巴的语言。

② 配合诗的哑剧在表演中只用自然符号(动作姿势)，不用人为符号(诗的语言)。

中产生综合的效果，而只是一种艺术服从另一种艺术的结合。

首先是画服从诗的结合。属于这种的有卖歌行乞者的惯技，一面唱，一面把歌的内容画出来，指给听者看。

克路斯所说的那种结合较近于古代哑剧与诗的结合。这种结合是用另一种艺术的符号系列，来确定这一种艺术的符号系列。<sup>①</sup>

#### 4. 提纲B, 31<sup>②</sup>

一种美的艺术的固有使命只能是不借助于其它艺术而能独自完成的那一种。就绘画来说，它的固有使命就是物体美。

为着要把不止一种的物体美集中在一起，人们就走到历史画。

表达或描绘历史并不是画家的最后目的。历史只是一种手段，画家的最后的目的是达到丰富多采的美。

近代画家显然把手段变成目的。他们为画历史而画历史，没有想到这样办，他们就把他们的那门艺术变成其它艺术和科学的一种助手，或则至少是把其它艺术和科学的帮助变成不可缺少的，以至完全丧失了那种艺术的原始价值。

#### 5. 提纲B, 33<sup>③</sup>

表达物体美是绘画的使命。

最高的物体美所以就是绘画的最高使命。

最高的物体美只有在人身上才存在，而在人身上也只有靠理想而存在。

---

① 读者不妨就现代电影的角度来考虑一下综合艺术的问题。

② 这一节反对历史画。

③ 这一节论理想美，山水画不能有理想美，但仍比历史画为强。

这种理想在动物身上已较少见，在植物和无生命的自然里就简直不存在。

这就给花卉画家和山水风景画家排定了地位。

这种画家摹仿美，但不能找到任何理想，所以他纯粹靠眼和手去工作，天才在他的作品中起很小的作用或是简直不起作用。

不过我仍然永远把山水风景画家看作比一种历史画家强，这种历史画家不以美为他的主要目的，只描绘大堆的人物，单凭表情而不凭眼从美的表情去显示他的熟练技巧。

#### 7. 提纲B, 43①

在我们的口头讨论中我们已提出了一些看法，现在我要用下列方式来改善我对于诗的图画和正式图画的两种对象所进行的分类：

绘画描绘物体，通过物体，以暗示的方式，去描绘运动。

诗描绘运动，通过运动，以暗示的方式，去描绘物体。

对着一个目标的一系列的运动叫做一个动作(情节)。

这一系列的运动或是发生在同一物体上，或是分布在许多不同的物体上。如果它们发生在同一物体上，我就把它叫做一种个体的动作(情节)；如果它们分布在许多物体上，我就把它叫做一种集体的动作(情节)。

同一物体的一系列的运动既然要在时间中发生，所以绘画就显然完全不能要求用个体的动作为自己的对象。个体的动作只是诗所特有的对象。

另一方面，一系列的运动所分布在上面的那些不同的物体必

---

① 这一节论个体的动作和集体的动作的差别：诗写个体动作，画写集体动作；在二者都写集体动作时，画宜更多地重视整体，诗宜更多地重视部分。

然是在空间中并列的，所以空间是绘画的独特领域；因此，集体的动作必然属于绘画的题材。

这些集体的动作既然要在空间中完成，是否因此就不能列在诗的图画题材之内呢？

不然，因为这些集体的动作尽管在空间中发生，它们对观众的效果却是在时间中发生的。这就是说：我们一眼能看遍的空间有它的界限，在许多并列的部分之中，我们一次所能生动地认识到的却极少，所以这就需要有时间去把这巨大空间看遍，逐渐把其中丰富多采的东西认识完。

因此，诗人可以把我从画家那里只能逐渐看到的東西，也逐渐地描绘出来。这样看，集体的动作是绘画和诗的公共领域。

我说它们是绘画和诗的公共的领域，但是诗和画却不能用同样方式去创造。

纵使假定对个别部分的观照在诗里也能和在绘画里一样迅速，它们在诗里结合在一起，却远比在绘画里难，而且结合成的整体在诗里也不能产生象在绘画里所产生的那样好的效果。

因此，诗须在部分上找到弥补它的整体上所丧失的东西，而且不轻易去描绘一种集体的动作，其中每一部分，孤立地看来，并不是美的。

这个规则却不适用于绘画。在绘画里把本来分别看到的个别部分结合在一起，可以进行得很快，使得我们相信实际上只须一眼就把整体看遍了；所以绘画宁可疏忽部分，不可疏忽整体。对于绘画来说，在这些部分之中夹杂一些不很美的平庸的部分不但是可允许的，而且是有益的，只要这些平庸的部分有助于整体的效果。

画家在描绘集体的动作中应多注意整体的美，而诗人却应多

注意使每一个别部分都尽可能地美。这两点规则是评判画家和诗人的许多图画的标准，而且是指导他们选择题材的稳妥的指针。

例证：米开朗琪罗如果遵照这个规律，就不应画《最后的审判》<sup>①</sup>。还不消说这幅画由于缩小体积在崇高方面受到多么大的损失（因为最大的画面也不过只能画出一种具体而微的最后的审判），就说那种一目了然的安排也不可能美，人物太多了，尽管每一个都画得很精巧，却弄得人眼睛昏眩，容易疲倦。

比安的《临死的阿多尼斯》<sup>②</sup>是一幅卓越的图画。不过我怀疑这个题材如果落到画家手里能否得到一种很美的布局，如果他只保留诗人所写的大部分（我不说全体）细节。一群狗熊在阿多尼斯身旁号叫，这在诗人作品里本是很动人的，但是把它们摆在女爱神和女林神们中间，就会产生一种很坏的效果。

#### 8. 提纲B, 45③

由于造形艺术的局限，它们所表现的人物都是不动的。它们显得仿佛在活动，这是我们的想象所附加上去的；艺术所做的只是发动我们的想象。传说宙克西斯画了一个小孩，手里拿着一串葡萄；在这幅画里艺术非常接近自然，以致鸟儿都向这里飞。但是宙克西斯对此却不高兴。他说：“我画葡萄比画小孩更成功，如果把小孩也画得很完善，鸟儿看见他就会害怕，不敢飞来。”

---

① 米开朗琪罗的《最后的审判》是罗马西斯丁礼拜堂中壁画的一部分，画耶稣重来人间，对世人作最后的审判。这幅画人物很多，表情也很多样，在布局上是很大胆的，其复制品在一般艺术史里容易找到。

② 比安(Bion)，公元前二世纪希腊牧歌诗人，他的《阿多尼斯的哀歌》还流传在西方。阿多尼斯(Adonis)是一位美少年，为女爱神所爱，在打猎中为狗熊咬伤致死，使女爱神极哀痛，众神于是让他每年还魂到人世间住六个月。

③ 这一节论想象的迷惑作用。



一个谦虚的人是怎样常常嘲讽自己啊！我要用宙克西斯的话来反驳宙克西斯说，亲爱的画师，如果你把小孩也画得很完善，他也不会使鸟儿吓得不敢向葡萄飞来。动物的眼睛要比人的眼睛难受欺骗些；动物只看见他们实在看到的東西，我们人类却被想象所迷惑，所以我们相信看见自己实在没有看到的東西。

### C. 杂记

#### 1. ①

并非一切运用听觉的先后承续的人为符号的作品都可以成为诗。绘画既然应看作诗的姊妹艺术，为什么一切运用视觉的同时并列的自然符号的作品都可以成为绘画呢？

正如(视觉的前一种符号同人为的符号)有一种用途，其目的不在产生逼真的幻觉，不在使人娱乐而在使人受到教益，不在使人有所欣赏而在使人有所理解，这就是说，正如语言有散文，绘画也有散文。

所以有诗的画家，也有散文的画家。

散文的画家不求使他要摹仿的那些事物符合他所用的那种符号的本质：

1. 他所用的符号是同时并列的，而他却用它们去描绘先后承续的事物。

2. 他所用的符号是自然的，而他却把这种符号和人为的符号混在一起用，寓意体画家就是如此。

3. 他所用的符号是诉诸视觉的，而他却不用这种视觉符号描

---

① 这一节论绘画中也有诗和散文的分别。



绘视觉对象，而是用它们去描绘听觉或其它感觉的对象。用霍加斯的《忿怒的音乐家》为例来说明。①

## 2.②

在绘画中缩小体积就要冲淡效果。

一个美的形象，如果用缩形画去表现，就不可能引起按照原体本来大小尺寸去画的同一个美的形象所能引起来的那种快感。

但是在无法保持原体积的情况少，观者至少就会期望能拿它和某种熟悉的确定的大小尺寸进行比较，去判定它的大小尺寸。

最熟悉最确定的大小尺度是人的形体。因此，几乎一切不同的长度都以人体或人体的某些部分为标准，例如一肘长③，一足长，一围长，一步长，一人高之类。④

因此我想，对于山水风景画家来说，人的形体在他的作品中除掉显示高级生活之外，还有一层重要的功用，那就是用作衡量画中其它对象的大小尺寸以及彼此之间距离的标准。

如果他不用这个标准，他就须画些为人的使用和方便而制造出来的东西以便多少能弥补这个缺陷。这些东西就是按照人的大小尺度来安排的，例如房屋、茅舍、围墙、桥梁、阶梯之类就可以有这种功用。

如果艺术家要想描绘一个完全空旷的荒野，一个渺无人迹的

---

① 霍加斯的《忿怒的音乐家》是一幅名画，画一个音乐家怎样为周围乱七八糟的噪音所激怒；从画面可以见到，在音乐家的窗前有一个唱歌的挤奶姑娘、一些边敲鼓边叫喊的儿童、一个吹笛人、一个摇铃的传令差和其他大吵大闹的人群。

② 这一节论绘画中形体大小尺度的标准。

③ 英德古尺名Elle，其原义为肘，约长45英寸。

④ 一足长即一英尺长。一围是两臂伸直时的长度，约六英尺长。

地方，他至少也应放进去一些大小尺寸为人所熟知的动物，从这些动物和其余对象之间的关系，我们也可推测出那些对象的体积大小。

如果缺乏一种熟悉的确定的尺度，这不仅对山水风景画而且也对历史画都会发生很坏的效果。封·哈格唐<sup>①</sup>说过（见《画论》169页），“诗的构思由于只供人想象，所以允许巨人和侏儒同时出现，但是画在构思和布局上却不能这样随便，这样灵活。”他用古代名画，提曼特斯<sup>②</sup>的《睡着的独眼巨人》为例来说明他的意见。为着要显示这位巨人的巨大身材，画家在他的身边画些林神用拐杖量他的大拇指。封·哈格唐觉得这是妙想天开，但是他认为这在绘画布局上既不符合布局的基本知识和现代关于光影的观念，而且也有损于绘画所应有的自然的平衡。我们可以相信封·哈格唐的话，这幅画确实有他所指出的一切缺点。但是它们只是在过分讲究的批评家看来才是缺点。我根据上文所说的关于体积的话，还可以指出另一个缺点，而这个缺点却是每个人的眼睛都能看到的，对于没有训练的眼睛更是如此。

当诗人向我提到巨人和侏儒时，我从这些名字就知道他指的是离开人体惯常大小尺寸的两个极端。但是当画家把一个巨大形体和一个矮小形体配合在一起时，我根据什么可以知道它们代表两个极端呢？我可以轮流地时而把那个巨大形体、时而又把那个矮小形体看作寻常大小尺寸的形体。如果我把那个矮小形体看作寻常的，那个巨大形体就变成“巨无霸”；如果我把那个巨大形体看作寻常的，那个矮小形体就变成一个小入国的人。在前一种情况下，我还能想到一个更大的形体；在后一种情况下，我也还能

① 参看46页注①。

② 参看20页注②。

想到一个更小的形体。所以，画家所要描绘的究竟是一个巨人还是一个侏儒，或者是一个巨人和一个侏儒在一起的问题，仍然没有解决。

朱理阿·罗曼诺<sup>①</sup>并不是唯一的摹仿过提曼特斯的画家。<sup>②</sup>佛兰西斯·佛洛理斯<sup>③</sup>在他的素描《海格立斯在矮人们中间》也仿了这种画意，考克在1563年曾把这幅素描制成版画，<sup>④</sup>我怀疑这幅素描是否算得上成功。因为他把矮人们不是作为畸形的驼背的侏儒，而是作为在一切方面都长得很正常的小人去描写的，所以我无从断定画的是不是一些身材大小很正常的人，而睡在橡树下的海格立斯是不是一个巨人，如果我没有从棍棒和狮皮认出那是海格立斯，如果我不曾知道古代人虽然把海格立斯说成一个身材魁梧的人，却不曾把他说成一个巨人。提曼特斯让一个林神用拐杖去量独眼巨人的大拇指，佛洛理斯让一个矮人用一根棍子去量海格立斯的脚板。海格立斯在矮人们的心目中够得上巨人，正如独眼巨人在林神们的心目中那样，这固然是事实，但是这里类似的测量方式却不能产生类似的效果。林神们在形状上是人所熟知的，他们的身材大小是和一般人一样的，所以当它们量独眼巨人的大拇指时，我们从此就可以很清楚地知道独眼巨人比他们大多少。矮人们的情形也是如此，他们的测量可以令人想起海格立斯有多么巨大。但是这里重点不在海格立斯的巨大而在矮人们的矮小，这正是佛洛理斯所应生动地表现出的。

① 朱理阿·罗曼诺(Giulio Romano)，亦称庇庇(Pippi)，意大利画家，拉斐尔的门徒和助手，死于1546年。

② 见芮迦生的《画论》卷一，第84页。

③ 佛洛理斯(Franai Floris, 1520—1570)，荷兰画家，主要作品有《恶天使的堕落》。

④ 考克(H·Kock, 1510—1570)，荷兰画家和雕刻家，曾根据佛洛理斯等人的作品制过版画。

这就只有一种办法，就是在矮人的矮小之外还要画出我们对于矮人所惯常想到的其它特征，例如丑陋或长和宽的比例不相称。他应该把矮人们画得画像凸面镜或凹面镜中的形体，亚理斯多德就曾拿矮人比较过这种形体。<sup>①</sup>

### 3. (各门艺术各有特殊的用途)

我认为一门艺术的使命只能是对这门艺术是特别适宜而且唯一适宜的东西，而不是其它艺术也能做得一样好、如果不是做得更好的东西。我发见普鲁塔克<sup>②</sup>有一个比喻很好地说明了这个道理。他说，“谁若是用一把钥匙去劈柴而用斧头去开门，他就不但把这两种工具都弄坏，而且自己也失去了这两种工具的用处。”

### 4.

艺术批评家应该注意的不只是艺术所能做到的事，而首先是艺术所应尽的使命。艺术所能做到的事不应都要做到。只有当我们忘记了这个原则时，我们的艺术才会变得更烦琐，更困难，而效果也就变得更小。

### 5. (芮迦生的《画论》，第十二页)<sup>③</sup>

芮迦生是从国民经济的观点去看造形艺术，因为他说造形艺术会增加国家的财富。艺术家们进行工作，确实只用很少的而且不太贵的材料，而造出来的东西却贵重得多。

但是财政家们如果因此被引入迷途，用工厂大量生产的方式

---

① 见亚理斯多德：《问题》，第十部分。

② 参看扉页注①。见普鲁塔克的《论迷信者》一文。

③ 参看46页注①。这一节反对从经济利益观点去看艺术。

去推动绘画生产，这就会不可避免地导致艺术的衰落和审美趣味的死亡，而且到最后，作品也就会不比原料贵多少。

## 6. (理想)

古代人不许按照凡人去为神造像，不管凡人的形象多么美和多么崇高。他们要求一种特殊的高尚的理想。

但是女爱神却被普拉克什特提斯等人按照名妓，一个克拉庭娜或一个弗赖尼<sup>①</sup>去描绘了。

梅茵兹的大主教阿尔伯图斯也犯了同样亵渎神圣的罪，“他有一次叫人按照他的情妇的样子去画圣母的像，把它放在一座教堂里。”（引自容格的《论无生气的画》。）

## 7. ②

每一门摹仿的艺术都应该首先凭所摹仿的对象所特有的那种优美去使人喜爱，去感动人。物体既然是绘画所特有的题材，而物体的绘画价值又在于它的美，所以道理就很明显，绘画应挑选尽量美的物体。理想美就是从这里来的。因为理想美与粗暴勉强的情绪不相容，画家就应避免表现这种情绪。因此在姿势和表情上就应有静穆或静穆的伟大。依我猜想，把这条绘画的原则生硬地搬到诗艺里的作法，纵使不是造成完善的道德的人物性格那条错误规则的原因，也是加强那条规则的力量。诗人固然也追求一种理想美，但是他的理想美所要求的不是静穆而是静穆的反面。因为他们所描绘的是动作而不是物体，而动作则包含的动机愈多，

---

① 普拉克什特提斯，公元前四世纪的希腊雕刻家。弗赖尼是公元前四世纪雅典名妓，克拉庭娜不详。

② 这一节论理想美，静穆理想宜于画而不宜于诗。

愈错综复杂，愈互相冲突，也就愈完善。

所以在这种动作里，完善的道德的人物至多只能扮演一种次要的角色。如果诗人不幸让这种人物扮演首要的角色，那么，较坏的人物就会被挤到不重要的地位，而实际上坏人比好人在动作中所占的份子反而较多，因为好人的心灵静穆和坚定原则不容许他多参加动作。弥尔顿用恶魔作他的诗中的主角，就因此遭到谴责。这种谴责之来，并非由于他把恶魔描绘得太伟大，太坚强，太大胆；错误所在还比这还深刻。它是由于全能的上帝不需要用恶魔来为达到他的目的所必须使用的那种巨大努力，面临着他的敌人的激烈的活动和准备而泰然不动；这种静穆固然符合他的崇高品格，但是丝毫没有诗意。<sup>①</sup>

---

① 莱辛反对把温克尔曼的静穆理想运用于诗，要求诗中的人物性格在行动中见出复杂的冲突，这种看法代表当时的进步倾向。



## 附录二

### 甲. 莱辛给尼柯莱的信， 一七六九年三月二十六日<sup>①</sup>

.....

我对你的《图书杂志》<sup>②</sup>最近一期所发表的对我的《拉奥孔》的批评，感到满意。我想批评者的名字对我是熟悉的。但是我和这名字的主人却没有见过面，等到这位作者读到我这部著作的续编，他就会看到，他所提的异议并不中肯。我愿意承认我的书里有许多地方表达得不够明确——但是怎么能不是这样呢？我只不过才开始研究诗和绘画的一个差别，这个差别起于它们所用符号的差别，一种符号在时间中存在，另一种符号在空间中存在。这两种符号都同样可以是自然的或是人为的；因此，绘画和诗都有两种，高级的和低级的。绘画所用的符号是在空间中存在的，有自然的也有人为的；这种差别<sup>③</sup>在诗所特有的在时间上先后承续的

---

① 尼柯莱(F. Nicolai, 1733—1811)，德国批评家和出版家，莱辛经常与之通信的朋友之一，曾把《拉奥孔》的写作计划交给他和门德尔松讨论过。

② 尼柯莱主编的《一般德国图书杂志》在1769年第九卷第一期里发表了德国哲学家噶维(C. Garve)对《拉奥孔》的书评，莱辛的这封信就是针对这篇书评而写的。

③ 即自然的符号与人为的符号的差别。

符号中也可以看到。说绘画只能用自然的符号，和说诗只能用人  
为的符号，都同样是不正确的。但是有一点却是确凿无疑的：绘  
画脱离自然的符号愈远，或是愈把自然的符号和人为的符号夹杂  
在一起，它离开它所能达到的完美也就愈远；而就诗方面来说，它  
愈使它的人为的符号接近自然的符号，也就愈接近它所能达到的  
完美。因此，较高级的绘画是只用存在于空间中的自然符号的那  
一种绘画，较高级的诗也是只用存在于时间中的自然符号的那一  
种诗。因此，历史画和寓意画都不能属于高级的绘画，因为这两  
种绘画，为着便于了解，都须运用人为的符号。我所指的绘画中  
的人为的符号不仅是涉及服装的，而且在很大程度上也涉及身体  
方面的表情。因为绘画中这些因素尽管由于描绘它们所用的符号  
还是自然的符号，而不能算是人为的，但是它们毕竟是人为对象  
的自然符号，比起自然对象的自然符号来，引不起那样普遍的理  
解，产生不出那样迅速而有力的效果。如果绘画的最高法律是美，  
而批评我的人也承认，一般说来，画家在服从这最高法律时才真  
正是画家，那么，他和我就是一致的，他所提出的反对意见就和  
我不相干。因为我关于绘画所说的话只指力图达到绘画的最高的  
特殊效果的那种绘画而言的。我从来不曾否认，除此之外，绘画  
还很可以产生其它效果，我只想说，如果产生其它效果，作品仍  
然可以称作绘画。我从来不怀疑历史画和寓意画所产生的效果，  
更不曾希望把这两类绘画完全排除掉，我所要说的只是这两类的  
画家，比起以美为唯一目的的那类画家来，只能算是在较小程度  
上尽了画家的职责。难道批评家对这一点也不同意吗？

最后还须就诗说几句话，免得你对上文所说的发生误解。诗  
应力求尽量地把它的人为的符号提高到成为自然的符号，只有这  
样，诗才成为诗而有别于散文。提高的手段是音调，词句，词句

的位置，音节长短，修词格，词藻，比喻等等。所有这些手段都只能使人为的符号较接近自然的符号，但是还不能就把它变成自然的符号。因此，凡是只用这些手段的那一类诗就必须看作较低级的诗，而最高级的诗就要把人为的符号完全变成自然的符号。戏剧体诗就属于这一类，因为在戏剧体诗里文字已不再是人为的符号，而变成了人为的对象的自然的符号，<sup>①</sup> 亚理斯多德说过，戏剧体诗是最高级的诗，而且是唯一的诗，而史诗则只有在大部分是或可能是戏剧性的时候，他才把它摆在第二位。<sup>②</sup> 他替这个看法所找到的理由固然和我的理由不同，<sup>③</sup> 但是他的这个理由可以归纳到我的理由中去，只有把亚理斯多德所说的理由纳入我的理由里，我们才能使他的话不至遭到可能的错误的应用。

如果你愿意和摩西斯先生<sup>④</sup> 费些许时间就我这封信谈一谈，请告诉我他对上文所说的话有什么看法。我在《拉奥孔》的第三部分当进一步发展我的观点。<sup>⑤</sup> ……

---

① 因为戏剧的语言是演员用口说的，反映实际生活的，所以是自然的。

② 见《诗学》第二十四章。

③ 亚理斯多德把戏剧看成最高的诗，是从结构和内在的谨严的逻辑着眼，莱辛把戏剧看成最高的诗，是从直接反映生活，人为的符号变成自然的符号着眼。

④ 指莱辛的好友摩西斯·门德尔松。

⑤ 《拉奥孔》第一卷在1766年出版，从1767年起，莱辛便开始写《汉堡剧评》，专心致志地从事于戏剧方面的实践和理论的工作，《拉奥孔》写作的中断或与此有关。这封信提出戏剧体诗是最高的诗的观点，可以约略见出《拉奥孔》与《汉堡剧评》的联系。

## 乙. 古人如何表现死神(节译)<sup>①</sup>

……如果要我们相信骷髅在古代表现死神，那么就得给我们拿出有说服力的证据，或是艺术表现本身的证据，或是古代作家们明确说出的证据。但是这两种证据都不存在。就连最微弱的、间接的证据也找不着。

我所说的间接的证据是指诗人们的提示和描绘。在任何一位罗马或希腊的诗人作品中，能找到最微弱的痕迹，使我们可以猜想到他见到过死神被描绘为骷髅，或是他自己有这种想法吗？

在诗人作品中，死神的描绘是常见的，而且往往是很可恐怖的。他是“苍白的，枯黄的”；“他鼓着黑翅膀飞游”；“他挂着一把刀”；“他露着饥饿的牙齿”；“他突然张开贪馋的大嘴”；他指爪上染红了他所掠食的东西的血；他的形体巨大而奇怪，投影就遮盖了整片战场；他把许多城市登时就一扫而空。<sup>②</sup>但是在这些描绘里哪里有骷髅的影子？在欧里庇得斯的一部悲剧里，死神甚至和台上动作的人物混在一起。那里他也被描绘成为凄惨的，可恐怖的，冷酷无情的。但是即使在那里，他也远不象是一具骷髅，尽管我们知道古代舞台上的面谱和化装从来不怕用比骷髅还更可怕的形象去引起观念的恐怖。看不到有什么明显的痕迹，足以证明除掉死神的黑衣以及他用来剪去自己的头发去献给阴曹地府的神们时所用的那把剪刀以外，还有其它标志死神的东西。也

① 参看72页注①中作者原注。在这个注里，莱辛否认古代艺术家曾用骷髅代表死神。《拉奥孔》发表后，这个论点遭到哈勒大学教授克洛斯的攻击，莱辛写此文反驳，原文题为“Wie die Alten den Tod gebildet”。这里 Tod 是“死亡”的人格化，姑译为“死神”，希腊神话中的死神则另有名称。

② 这些描绘莱辛在原注中都指明出处，原诗对于我们生疏的，故未译。

许他还有翅膀。

但是人们也许要问：这些箭头<sup>①</sup>之中是否有一些会反击到我自己身上来呢？如果人们向我承认，在诗人们的许多描绘中确实看不见这种骷髅，我是否也应承认，那些描绘里虽然看不见骷髅，也毕竟太可怕，不宜和我认为在古代艺术作品中可以见到的那种死神的形象<sup>②</sup>相提并论呢？如果从诗的描绘中所找不到的东西能得到一个可以应用到艺术的物质的图画上去的结论，那么，从这种诗的图画描绘里所能找到的东西中是否可以得到一个同样有效的结论呢？<sup>③</sup>

我回答说，不然。这两种结论都不完全是有效的。诗中的图画比起艺术中的画图范围要广大得多：特别是在对一个抽象的观念进行人格化之中，艺术只能表达这个观念中最一般最基本的东西。艺术必须放弃对一般是例外，与基本性质相对立的那些偶然的東西，因为这些偶然的東西会使事物本身成为不可认识的，而艺术的目的首先是要使人能认识。诗人则不然，他把他的格化的抽象的观念提升到成为活的能行动的人物，允许这种人物在某种程度上违反这种抽象观念而行动，可以让这种人物现出每一特殊具体情境所要求的种种变化，而丝毫不至于使我们看不见他的本质。

因此，如果艺术要把死亡这个抽象观念变成使我们可以认识的，除非通过一切可能事例中的死亡所共有的那种标志之外，它还能有或应该有什么办法呢？这种标志如果不是安静和无知觉的状

---

① 指上文从诗中援引的古人不用骷髅表现死神的证据。

② 即和睡神类似的那种平静的形象。

③ 大意是：如果诗没有描绘骷髅，便因此断定画也不应画骷髅，那么，如果诗描绘了骷髅，是否也就因此断定画也画骷髅呢？



态,又是什么呢?艺术愈想表达出偶然的東西,而这些偶然的東西在个别事例里却屏除了这种安静和无知觉的观念,如果它不加上一些解释的文字或一些不比文字更好的约定俗成的符号,它所作的图画也就必然愈不可认识;但是加了解释,它就不成其为绘画的艺术了。诗人就不怕这一点,对于他来说,语言本身已把抽象的观念提升为独立的事物,而同一个字永远会引起同一个观念,不管诗人拿多少不相容的偶然的東西和这个观念结合在一起。他可以把死神描绘为多么痛苦,多么可恐怖,多么残酷,我们仍然不会忘记摆在面前的不过是一个死神,而这种令人毛骨悚然的形状对于死神并不是本质的东西,而只是出现在一些具体情况之下的东西。①

---

① 在这段里莱辛讨论了文艺如何运用抽象概念的问题,他还只看到抽象概念的人格化一种方法。不过他认为绘画应抓住抽象概念中最一般最本质的东西(即同类事物的共同要素),不能表现个别的偶然的東西;而诗则可以描绘个别的特殊的偶然的東西(即可以显出个性),而并不妨碍读者对一般的本质的東西的认识。这个观点涉及典型问题,莱辛在《拉奥孔》第八章里也约略涉及。



## 附录三

### 维吉尔在《伊尼特》史诗中 关于拉奥孔的描写<sup>①</sup>

不幸我们又遭到另一件更严重，  
更恐怖的事变，使昏乱的心神惊惧；  
抽签指定任海神司祭的拉奥孔  
正在祭坛上宰一头庞大的公牛献祭；  
看啊！从田奈多斯岛，<sup>②</sup>从平静的海上，  
（我提起都要发抖，）有两条大蟒蛇  
冲着波涛，头并头向岸边游来；  
它们在浪里昂首挺胸，血红冠高耸，  
露出海面，粗壮的身驱在海里  
荡起水纹，蜿蜒盘旋，一圈又一圈，  
听得见它们激起浪花的声音；  
它们爬上岸，两眼闪闪，血红似火，

---

① 选自《伊尼特》卷二，第298行以下。这段故事是由特洛伊战将伊尼阿斯在国亡后逃到意大利，经过迦太基时向迦太基王后谈的。引用杨宪益的译文（载《世界文学》1960年第十二期），按德译和英译略有修改。

② 田奈多斯(Tenedos)，爱琴海中的一个岛屿，靠近特洛伊海岸，希腊军的驻屯地点。

闪动的舌头舔着馋吻，嘶嘶作响；  
我们一见到就失色奔逃，但它们  
一直就奔向拉奥孔；首先把他两个孩子的  
弱小身体缠住，一条蛇缠住一个，  
而且一口一口地撕吃他们的四肢；  
当拉奥孔自己拿着兵器跑来营救，  
它们又缠住他，拦腰缠了两道，  
又用鳞背把他的颈项捆了两道，  
它们的头和颈在空中昂然高举。  
拉奥孔想用双手拉开它们的束缚，  
但他的头巾已浸透毒液和淤血，  
这时他向着天发出可怕的哀号，  
正象一头公牛受了伤，要逃开祭坛，  
挣脱颈上的利斧，放声狂叫。  
接着这两条大蟒就爬向神庙高耸，  
去寻凶残的特尼通尼亚女神<sup>①</sup>的高堡。  
藏在她脚下，让她的圆盾遮盖着。  
这时人人战栗，感到空前的恐惧。  
我们都认为拉奥孔罪有应得，  
因为他曾把罪恶的矛抛向木马，<sup>②</sup>

① 特尼通尼亚女神(Tnitonia)，据希腊神话，是海神的女儿，本是湖名。这里指的是雅典娜女战神（也是智慧女神），传说雅典娜生在特尼通湖。

② 木马是祭品，所以是神圣的。希腊大军火攻特洛伊城不下，最后用了木马计，把精兵埋伏在一匹大木马腹内，遣一人诈降特洛伊，佯言希腊军已潜逃回国，木马是供奉雅典娜的祭品，可以使敬重它的国家强盛。特洛伊人信以为真，要把木马移进城去供奉雅典娜，拉奥孔竭力反对，并且用矛去刺木马，因此得罪了偏袒希腊人的海神，海神遂让毒蛇去袭击他父子。

用矛头刺伤了那神圣身躯的腰，  
大家都喊着，要把木马移到神庙，  
以便祈求女神的宽饶。

## 译 后 记

莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)处在启蒙运动的高潮,他自己对这个高潮起过积极的推动作用。《拉奥孔》这部美学著作不但是德国古典美学发展中的一座纪念坊,也是启蒙运动的反封建反教会斗争中的一个强有力的武器。这部著作在表面上象只是讨论诗和画的界限,实际上涉及当时德国文化界一些争论激烈的根本性的问题,它的联系很广泛,而它的内容也很丰富深刻。为着便于一般读者的了解,在这里试作以下几点粗略的说明。

### 一 《拉奥孔》的历史背景和基本意图

十七、八世纪欧洲启蒙运动是由资产阶级领导的,它的总的任务是反封建,反基督教会,普及文化,解放思想,争取资产阶级的民主权利和领导地位。由于当时欧洲各国政治经济发展的不平衡,条件不一致,启蒙运动在各国所要解决的问题以及所提出的解决方案也就不完全相同。在十八世纪,启蒙运动的中心是法国。法国资产阶级势力正在上升。工商业已有了一些基础,但是封建贵族和天主教会僧侣还处在统治地位,所以阶级矛盾显得特别尖

锐。在这种情况下，法国启蒙运动中百科全书派提出了平等，自由，博爱和理性之类口号，为十八世纪末法国资产阶级大革命作了思想准备。在文艺领域里，他们也开始抨击路易十四时期的新古典主义。德国在同时期却比法国远较落后，在经济上还保存农奴制，工商业不发达，在政治上还分散为三百多个封建制的小朝廷，不断的内战阻碍各方面事业的发展，所以德国资产阶级的力量还极其薄弱，还没有立即进行政治革命的条件。因此，德国启蒙运动领袖们从莱辛和赫尔德以至歌德和席勒等人看出德国当前的反封建、反教会的任务首先要从政治的统一来解决，而按照他们的历史唯心主义的想法，政治的统一可以不假道于政治革命，只要通过建立统一的德意志民族文化就可以实现。这是要了解莱辛和他的继承者，首先就要了解的一点。

总的说来，德国启蒙运动领袖们在一般文化中所最关心的首先是文艺，到后来才逐渐转到哲学；而在文艺中最关心的是文学，只是附带地才涉及其它艺术。莱辛，赫尔德，歌德和席勒等人的主要活动都在文学方面，而他们的共同理想也都在建立统一的德意志民族文学。这里就提出了传统继承的问题：这种新型文学应该向谁学习？怎样去学习？本来德意志民族文学从中世纪起，就有着丰富光辉的传统，但是由于这个传统起自民间，在封建统治时期，受到统治阶级的鄙视。当时在欧洲文学中占领导地位的是法国文学。所以德国启蒙运动中第一个理论家兼戏剧家戈特舍德(Gottsched, 1700—1766)就想把法国新古典主义文学移植过来，用布瓦洛的《诗艺》来指导德国民族文学发展的方向，这种移植的企图既不符合德意志民族传统，也不能适应德国资产阶级的需要。他们所需要的不是投合宫廷趣味和点缀封建排场的文学(象法国新古典主义文学那样)，而是反映市民阶层生活和理想的文

学。事实上戈特舍德虽然参加了启蒙运动，他的政治立场还更多地站在封建方面。

因此，在戈特舍德与较进步的文学流派之间便掀起了一场激烈的论战，即戈特舍德与苏黎世派（以瑞士的波特玛和布莱丁格为首）的论战。苏黎世派反对戈特舍德所崇奉的法国新古典主义，号召诗人们学习中世纪德国民间文学，荷马史诗和英国文学，特别是莎士比亚戏剧，弥尔顿史诗以及汤姆逊和扬恩等感伤派诗人描绘自然的抒情诗。这个新派的理想较符合当时德国资产阶级的需要，所以在这场论战中赢得了最后的胜利。

与这场大论战密切相联系的是希腊古典文艺日益代替拉丁古典文艺而成为新兴资产阶级的崇拜对象。这一则是反对法国新古典主义的后果，因为法国新古典主义虽口头上也提倡自然，但主要是继承拉丁传统，侧重抽象，浮华和矫揉造作；一则由于希腊古典文艺较富于民间文艺的气息，较生动自然，而且有更多的民族英雄形象，可供新兴资产阶级奉为典范。在德国研究古典文艺风气的开创首先应当归功于莱辛的直接先驱温克尔曼（Windkelmann, 1717—1768）。他的主要著作《古代造形艺术史》（1764）在欧洲引起广泛的兴趣。在较早的《论古代雕刻绘画作品的摹仿》（1755）一文里，他提出了希腊古典理想是“高贵的单纯和静穆的伟大”，并且举拉奥孔雕像群为例，企图说明希腊艺术家纵然在表现激烈的痛苦之中，也不显出激烈的感情，而要显出激烈的感情受到了伟大心灵的节制。在《古代造形艺术史》里，他仍旧认为希腊艺术在极盛时代所达到的崇高风格以单纯静穆为其特征，重美而不重表情。

莱辛是在戈特舍德和苏黎世派的大论战以及温克尔曼宣扬希腊造形艺术理想的文化气氛中成长起来的。在当时德国启蒙运动



领袖们之中，他的反封建、反基督教会和向往新兴资产阶级的基本立场是最鲜明的，他的斗争性也是最强烈的。他基本上同情上述苏黎世派和温克尔曼所代表的两个新倾向，瞭望到正在形成的德意志文学所应走的不是法国宫廷文学的方向，而是结合当前启蒙运动的反封建的任务，批判继承德国民间文学，英国新兴市民文学和希腊古典文艺来建立自己的民族文学的方向。

但是莱辛和苏黎世派以及温克尔曼在这个总的方向上虽基本一致，在《拉奥孔》所讨论的诗和画的界限以及美和表情的关系两个主要问题上，却存在着深刻的分歧。诗和画的关系在西方是一个老问题。希腊诗人西摩尼德斯所说的“画是一种无声的诗，诗是一种有声的画”，已替诗画一致说奠定了基础。接着拉丁诗人贺拉斯在《诗艺》里所提出的“画如此，诗亦然”，在后来长时期里成为文艺理论家们一句习用的口头禅。在十七、八世纪新古典主义的影响之下，诗画一致说几乎变成一种天经地义。不但莱辛在《拉奥孔》里所着重批判的英国斯彭司和法国克路斯伯爵都站在新古典主义的立场上宣扬诗画一致说，就连苏黎世派和温克尔曼也还是这一说的信徒。新古典主义者之所以宣扬诗画一致说，因为就诗而言，他们要把画的明晰的表达方式，绚烂的色采，形象的静态和较大的概括性和抽象性用到诗里来；就画而论，他们要为当时宫廷贵族所爱好的寓意画（用人物来象征某一抽象概念如“自由”，“贞洁”，“虔诚”之类）和历史画（写历史上伟大人物和伟大事迹来奉承当时统治阶级）作辩护，而寓意画和历史画象诗一样，要叙述动作，要通过观念（不单凭视觉）而起作用。至于苏黎世派之所以赞成诗画一致说，主要是因为他们要为当时在德国盛行的受英国汤姆逊和扬格一派影响的描绘自然的诗歌作辩护。这种描绘体诗与当时宫廷文学相对立，比较着重地描绘农

村田园生活，比较能反映产业革命初期的资产阶级知识分子的情调。

莱辛反对寓意画和历史画，这是比较容易理解的，因为这类画是与封建宫廷的人生理想和文艺趣味分不开的。至于他也反对描绘体诗，却有一个远较深刻的原因。这不但要涉及他对于德意志民族文学方向的看法，也要涉及他的人生理想或是对资产阶级的理想英雄人物的看法。莱辛首先关心的是文学作为反封建、反教会的一种武器，而文学的主要形式他认为是戏剧。他毕生大部分精力都花在建立市民剧方面，在实践方面通过《萨拉·萨姆逊小姐》和《爱米丽亚·迦洛蒂》一系列的剧本，在理论方面通过一百多篇《汉堡剧评》。在把戏剧看作文学的最高形式这一点上，他无疑地受到亚理斯多德的《诗学》的影响，但是更重要的原因还在于他认为戏剧对群众的接触面较广，通过对人物动作的可以耳闻目睹的表达方式，可以更真实地反映现实生活，可以产生较生动的效果，因而较有利于反封建反教会的斗争。为了更好地完成这个斗争任务，传统的戏剧形式必须改革，悲剧和喜剧的框子必须打破，特别是曾通过戈特舍德而在德国一度成为时髦的法国新古典主义戏剧的影响必须肃清，取而代之的应该是英国式的“市民剧”。这种戏剧的对象是市民，它必须反映市民的生活和理想，也必须以教育市民为其主要目的。在建立这种新型的市民剧方面，莱辛所做的工作和狄德罗在法国所做的工作是遥相呼应的。

当时苏黎世派所提倡的描绘自然的诗歌也还是反映市民情绪的，为什么遭到莱辛的反对呢？问题的关键就在这里。有人认为莱辛对于当时新起的而后来在浪漫运动中将成为一枝灿烂花朵的抒情诗缺乏敏感，所以他片面强调戏剧而忽视了抒情诗。问题可

能也有这一方面。但是更深刻的原因，却在于当时英德两国描绘自然的诗歌大半是带着阴郁气氛和感伤情调的，是偏重描绘事物静态的，而莱辛所要求的却是爽朗生动的气氛和发扬蹈厉的情感，而这些只有通过人的动作，通过客观世界的运动和发展，才能表现出来的。这里的区别骨子里就是静观的人生观和实践行动的人生观之间的区别。莱辛的理想无疑地较符合新兴资产阶级的发 展个性和改变现状的要求。我们应该从这里去认识莱辛的美学观点的现实主义性质和进步性质。

懂得了莱辛的侧重实践行动的人生观和运动发展的世界观，我们也就比较容易懂得他和温克尔曼在文艺理想上的分歧。温克尔曼是一个新柏拉图派的信徒，而且受到斯多葛派禁欲主义的影响，所以把“静穆”的美奉为古典艺术的最高理想。美就在于“静穆”，所谓“静穆”就是凭伟大的心灵控制住激烈的感情，所以温克尔曼认为艺术的任务在于创造美而不在于表情。莱辛的主要兴趣不在于造形艺术而在于诗或文学。他对温克尔曼的“静穆”理想应用于造形艺术作了一些让步，承认“美是物体的绘画价值”，是“造形艺术的最高法律”，“美的根源在静穆”。但是他坚决反对把“静穆”理想应用到诗里去。他说得很明确：“美特别不是诗的题材，而是一切造形艺术所特有的题材”；诗人所要求的“不是静穆而是静穆的反面。因为他所描绘的是动作而不是物体，而动作则愈错综复杂，互相冲突的动机愈多，也就愈完善”（见遗稿附录）。因此，“把绘画的理想移植到诗里是错误的”。诗与画的基本分别，在莱辛看来，在于画描绘物体静态而诗则叙述人物动态，因此画要静穆的美，而诗则要真实的表情。他从荷马史诗和希腊悲剧举了很多有说服力的例证。在《菲罗克忒忒斯》悲剧里，索福克勒斯让他的主角毫无保留地表现出他的痛苦，

而荷马史诗中的英雄们尽管是些超人，在痛苦中也痛哭流涕，“在行动上他们是超凡的人，在情感上他们却是真正的人”。认为人须凭伟大的心灵去压抑情感的说法是斯多葛派禁欲主义的说法，莱辛在很多地方表示出对斯多葛派的深恶痛绝。例如罗马哲学家西塞罗在斯多葛派的影响之下，责备索福克勒斯“把最勇敢的人描写成为痛哭流涕的”，说“这会使我们变得软弱”。莱辛回答说，“诗人不得不让最勇敢的人痛哭流涕，因为剧场不是格斗场”。在格斗场中罗马人“习惯于故作镇静地死去的场面”，这就使得罗马悲剧“在精神上堕落到浮夸”。“浮夸不能激发起真正的英雄气概，正如菲罗克忒忒斯的哀怨不能使人变得软弱”。接着莱辛提出他的悲剧主角的理想：

他的哀怨是人的哀怨，他的行为却是英雄的行为，二者结合在一起，才形成一个有人气的英雄。有人气的英雄既不软弱，也不倔强，但是在服从自然要求时显得软弱，在服从原则和职责的要求时就显得倔强。这种人是智慧所能造就的最高产品，也是艺术所能摹仿的最高对象(第四章)。

这是莱辛所理解的希腊悲剧主角的理想，也是他要通过戏剧来培养的德国新型的资产阶级的英雄人物的理想。这种理想的英雄人物既是人又是英雄。作为人，他应具有一般的人性，他应该有强烈的情感而且不怕表现强烈的情感；作为英雄，他应该有超出一般人的优良品质，应该是“岩石般的人”，有忠于职责，坚持原则，坚贞的大无畏的精神。很显然，这种理想的基础还是超阶级的普遍人性论。在莱辛看，不管时代背景和政治制度有多么大的差别，希腊奴隶主的英雄理想还可以作为德国资产阶级的英雄理



想。但是抽象的普遍的人性是不存在的，莱辛要这种英雄为近代资产阶级反封建的斗争服务，实际上已赋与这种英雄以资产阶级的阶级性，他的理想毋宁说是个人英雄主义，甚至含有超人主义成分，这和希腊悲剧主角的理想完全是两回事。

不过这种理想显然是和温克尔曼所宣扬的节制和静穆的理想背道而驰。温克尔曼更多地朝后看，倾向静止的世界观，这种世界观很容易满足现状，和现实妥协，莱辛更多地朝前看，倾向变动发展的世界观，这种世界观必然要求变革现实。拿叙述动作的诗来和描绘静态的画相对立，拿表情的真实来和静穆的美相对立，骨子里都是用实际行动去变革现实的人生观和跟现实妥协的静观的人生观相对立。就是因为这个道理，莱辛对当时描绘自然静态带着哀挽情调的抒情诗丝毫不表同情。歌德谈到《拉奥孔》时说过：“我们必须回到青年时代，才能体会到《拉奥孔》对我们的影响。这部著作把我们从一种幽暗的静观境界中拖出来，拖到爽朗自由的思想境界。”<sup>①</sup>足见歌德对《拉奥孔》所最重视的一点也正是对静观的人生观的否定。这可以说是莱辛抬高描述动作冲突发展的戏剧的基本意图所在。我们要从这个基本意图上去认识《拉奥孔》与启蒙运动的民主斗争的任务的直接联系。

## 二 莱辛在《拉奥孔》中的成就和局限

从上文的叙述可见出，《拉奥孔》是启蒙运动时代对前此的人生理想和文艺思想进行批判和斗争的产品，对反封建、反教会的斗争以及新兴资产阶级的文化改革与民主改革都起了推动作用

---

<sup>①</sup> 见歌德的《诗与真》第二部分，第八卷。

用。莱辛所进行的是两条战线的斗争，一条是反对与封建制度仍有密切联系的法国新古典主义以及它的德国信徒戈特舍德的斗争，另一条是反对资产阶级内部的温克尔曼和苏黎世派所代表的静观的人生观和文艺理想的斗争。

在反对法国新古典主义的这条战线上，《拉奥孔》的主要批判对象是法国新古典主义戏剧和它的典范，拉丁悲剧，为封建制度服务的寓意画和历史画以及斯彭司和克路斯伯爵等人为新古典主义辩护的诗画一致说。莱辛有力地揭露了新古典主义文艺的抽象性，冷淡的效果和矫揉造作的浮华风格，提出了真实表情的重要性，并且明确地指出文学的天地比造形艺术的天地远较广阔，而文学的主要形式是描述人物动作情节由冲突而发展的戏剧。这样他就为《汉堡剧评》(1767—1769)奠定了基础。在《汉堡剧评》里，他进一步给法国新古典主义戏剧和文艺信条以致命的打击，展开了创立市民剧的运动。在强调表情和承认个性特征在文学上的地位这一点上，他对后来的“狂飙突进”和浪漫运动也起了促进的作用。他扭转了戈特舍德派崇拜法国新古典主义的风气，替德意志民族文学指出了新的发展方向。德国民族文学方向的确定当然也不只是莱辛一人的功劳，继他而起的赫尔德，歌德和席勒等人都陆续作出了卓越的贡献，不过莱辛在这方面毕竟是开风气的人。

另一条战线起于反对新古典主义阵营的内部矛盾。在这条战线上莱辛的批判对象主要是温克尔曼的静穆理想和苏黎世派所宣扬的描绘体诗。静穆理想和描绘体诗都表现资产阶级一登上历史舞台时就已开始暴露出来的弱点和心理矛盾。他们厌恶城市生活的浮华和腐朽，眷恋乡村生活的纯朴，而在工商业逐渐上升时，乡村纯朴生活就遭到破坏，他们于是怀着哀惋的心情对待事态的改



变。他们不满意现存秩序，而社会阶级矛盾日益尖锐化，初醒觉的个性到处与社会现实发生冲突，他们既没有足够的力量和勇气去正视矛盾，也没有足够见识去看出正确的出路，于是脱离社会现实，缩回到小我的圈子里，或是陶醉于理想化的古希腊社会，或是陶醉于对大自然的静观和幻想。这就是描绘体诗与静穆理想的社会根源。它们都是静观的人生观的体现。莱辛看出这种人生观不利于发动人民积极参加改变社会现实的斗争，才对它进行尖锐的批判，代之以重视变动发展和实践行动的人生观。如上文所已经指出的，这是一个重大的转变。

作为一部美学著作，《拉奥孔》是一个就具体问题进行分析的范例，没有一般德国美学著作在概念里兜圈子的习气。他的主题是划定诗(代表一般文学)和画(代表一般造型艺术)的界限，找出一切艺术的共同规律以及各门艺术的特殊规律。他接受了亚理斯多德的一切艺术都是摹仿的看法，他所特别着重的是诗和画的特殊规律，亦即它们的差异，来击破诗画一致说。依他看，诗与画的差异主要有这几点：第一，就题材来说，画描绘在空间中并列的物体，诗则叙述在时间上先后承续的动作；画的题材局限于“可以眼见的事物”，诗的题材却没有这种局限。画只宜用美的事物，即可以“引起快感的那一类可以眼见的事物”，诗则可以写丑，写喜剧性的，悲剧性的，可嫌厌的和崇高的事物；画只宜写没有个性的抽象的一般性的典型，诗才能做到典型和个性的结合。第二，就媒介说，画用线条颜色之类“自然的符号”，它们是在空间并列的，适宜于描绘在空间中并列的物体；诗用语言的“人为的符号”，它们是在时间上先后承续的，适宜于叙述在时间中先后承续的动作情节。第三，就接受艺术的感官和心理功能来说，画所写的物体是通过视觉来接受的，物体是平铺并列

的，所以一眼就可以看出整体，借助于想象的较少；诗用语言叙述动作情节，主要诉诸听觉，但因为语言本身是观念性的，而动作情节是先后承续，不是凭感官在一霎时就可以掌握住整体的，这个整体是要由记忆和想象来构造的。第四，就艺术理想来说，画的最高法律是美，由于再现物体静态，所以不重表情，诗则以动作情节的冲突发展为对象，正反题材兼收，所以不以追求美为主要任务而重在表情和显出个性。总的说来，《拉奥孔》虽是诗画并列，而其中一切论点都在说明诗的优越性。它的总的结论是诗与画在题材，媒介，心理功能和艺术理想各方面都有所不同，不能拿画的规律应用到诗，所以新古典主义者所强调的诗画一致说是片面的，甚至是错误的。不过莱辛固然突出地指出画和诗的分别，却也没有抹煞画和诗的联系。他接受了亚理斯多德的一切艺术（包括诗和画）都是摹仿的定义。同时也承认在一定条件下和在一定程度上，画也可以通过物体去暗示动作情节，诗也可以通过动作情节去描绘物体。画从动作情节的发展过程中，选择足以见出前因后果，最富于暗示性，给想象以最大活动余地的那一顷刻，即动作情节发展顶点前的一顷刻。例如拉奥孔雕像群所选的一顷刻恰恰在极端痛苦和死亡之前。诗通过动作去暗示物体，可以有三种方式。一是化静为动，例如荷马借叙述火神制造阿喀琉斯盾的过程去描绘这面盾的形状；二是从美所产生的效果去暗示美，例如荷马不直接写海伦后的美而只写她出现在特洛伊国元老们面前时所引起的惊赞；三是化美为媚，即化静态美为动态美，例如阿里奥斯托写美人时历数身体各部分的静态美的长篇大幅，在效果上反不如写她秋波流盼的一句话。《拉奥孔》是一部未完成的著作，在已发表的第一卷里侧重点是诗与画的分别，但从莱辛的笔记遗稿看，他屡次回到画可用人为的符号而诗也可以把人为的符号提

升为自然的符号问题，足见他在续编中可能更多地侧重诗与画的联系。在这方面可以见出莱辛思想中的辩证因素。此外，值得特别提出的是莱辛在《拉奥孔》中相当全面地讨论各种审美范畴，不但涉及美和丑，而且还涉及悲剧性，喜剧性，可恐怖性，可嫌厌性，以及崇高之类范畴(二十三章至二十五章在这方面特别重要)。在他以前的美学家们大半把眼光局限在美与崇高这两个范畴上。他在讨论这些审美范畴时，一方面根据作品实例，一方面也结合到观众的心理效果，进行具体分析，试图找出规律来。尽管他的见解还是初步的，零星的，在今天读起来，大半还是很富于启发性的。

以上所谈的是关于全书主题的一些基本论点。此外散见于各章的一些偶然涉及的论点也有些很能说明莱辛对于文艺的看法。例如第二章提到文艺所产生的美感应主要来自题材内容，以及立法机关应从教育观点出发，对文艺应作出规定和进行监督；第三章和第五章都谈到文艺应从事物的本质方面反映现实；第七章和第二十二章都谈到创造性摹仿和抄袭性摹仿，强调继承必须经过创造和革新；第四章和第八章都谈到典型性格与个性特征的关系以及人物性格与环境的联系，这些思想后来在《汉堡剧评》里有了进一步发展(如第三十二篇)；第九章反对用艺术为宗教服务，并且批判艺术史家过分夸大过去宗教对于文艺的影响；第十章反对抽象化；第十七章谈到自然符号与人为符号的区别和联系，从遗稿看，这是莱辛准备在续编里讨论的主要问题，近代“语义学”派的美学思想有一部分导源于此。象这类富于启发性的零星的看法读者可以随时碰到，在这里就不必列举了。

但是《拉奥孔》对美学的主要贡献还不在于它的一些个别论点，而在它对德国古典美学发展的推动力。《拉奥孔》一出版，

立即引起德国学术界的普遍的重视和热烈的讨论。最重要的批评来自“狂飙突进”的领袖赫尔德(Herder, 1744—1803),<sup>①</sup>他首先指出莱辛缺乏历史观点,没有把文艺结合到各民族在各时代不同的社会情况,并且认为时间与空间的差别并不是诗与画的本质的差别,而本质的差别在于画凭形象而诉诸感官和记忆,诗则凭魄力(Energie)而诉诸情感和想象。歌德赞扬了《拉奥孔》的解放思想的作用,但在他自己的《论拉奥孔》一文里,却认为“古人的最高原则是意蕴,而成功的艺术处理的最高成就是美”,纠正了莱辛把表情和美对立起来的观点。席勒在《论激情》一文里也一再讨论到《拉奥孔》,基本上接受了莱辛的观点,承认希腊英雄们“强烈而深刻地感受到他们的痛苦而又不致为痛苦所压倒”,希腊艺术“只着眼到人”,只描绘人性中必然的东西。黑格尔在《美学》第三卷里,举拉奥孔雕像群为例,说明雕刻在雕像群里也可以描绘动作,冲突和痛苦,指出拉奥孔雕像群达到了高度的表情的真实与高度的美的统一。浪漫运动的代言人施莱格尔(A. W. Schlegel, 1769—1845)则提出和莱辛的完全相反的观点,莱辛要区分各门艺术的界限,施莱格尔则强调各门艺术可以互相影响,互相转化。<sup>②</sup>从这些例子可以见出,德国古典美学的蓬勃发展与对《拉奥孔》的讨论有密切的联系,继温克尔曼之后,莱辛是德国古典美学的一个重要的奠基人。

德国古典美学具有一个致命的弱点,即在浪漫运动中弥漫一时的那种主观主义,连以客观唯心主义著名的黑格尔也在所不免。也许在歌德以外,莱辛是当时唯一的美学家,没有沾染到这种主观主义。他从来不过分夸张天才,情感和创造想象的重要性,明

① 见赫尔德的《批评丛林》第一编。

② 见施莱格尔的《论绘画》。



确地承认文艺反映客观世界，有它自己的客观规律，文艺的形式决定于内容和所使用的媒介。所以可以说，莱辛的美学思想基本上是唯物主义的和现实主义的。在他讨论诗与画的区别和联系之中，特别是在他反对运用静穆理想于文学，强调文学须写人物动作情节的变动发展和“冲突的动机”之中，他的美学思想也含有一些辩证因素。

但是莱辛的美学思想中的唯物主义因素和辩证因素都不是很彻底的。恩格斯在《费尔巴哈论》里关于过去一些唯物主义者所说的话也适用于莱辛：他在自然观点上虽然基本上是唯物主义的，而在社会历史的观点上却仍是唯心主义的。他认识不到决定历史发展的是社会物质基础，认为单凭促进精神文化，就可以改进社会。这是莱辛和一般德国启蒙运动领袖们的共同信念，所以他们都把反封建反教会的斗争局限在文化思想战线上。

莱辛的基本弱点，象赫尔德早就指出的，在于缺乏历史发展的认识。尽管他也把文艺结合到当时反封建反教会的斗争，把建立德意志民族文学的事业当作德国政治统一的准备，他在《拉奥孔》的讨论中，仿佛把文艺看成一种独立的而且孤立的自然现象，与社会基础并无直接的关联。例如他替诗和画找客观规律，都单从题材（物体及其运动）和媒介（形色和声音）着眼，从来不考虑到社会因素对诗和画的性质会起什么作用。他动不动就抬出荷马史诗，都只在表达技巧上进行细致的分析，从来不把荷马史诗联系到希腊社会。荷马以外，他特别推尊英国诗人弥尔顿，却从来不提到《失乐园》和英国资产阶级革命的关系，只津津乐道弥尔顿的失明对《失乐园》的视觉意象所起的作用，并且从此论证荷马并不曾失明，因为他的诗中视觉意象极鲜明，丝毫不想到《失乐园》不同于《伊利亚特》乃是由于反映两个不同历史时期的不同

类型的社会。

由于历史发展观点的缺乏，莱辛对于文艺种类和界限的看法也是抽象的，形而上学的。文艺种类也是社会历史发展的产物。历史在变，文艺种类也就随着变。不但各门艺术彼此之间有区别，即同一门艺术在不同历史时期和不同社会里前后也有区别。例如荷马史诗不同于弥尔顿的史诗，希腊悲剧既不同于拉丁悲剧，也不同于莎士比亚悲剧或法国新古典主义悲剧。莱辛所要建立的市民剧更不同于过去的一切剧种。怎么能把从荷马史诗和希腊悲剧所抽绎出来的规律定为万世不移的标准，象莱辛所做的那样呢？在这一点上他并未完全摆脱新古典主义的桎梏。此外，诗的种类随历史发展而逐渐增加。即就希腊而论，荷马史诗也只是诗的一种，希腊也还有抒情诗，其中就往往有莱辛所反对的描绘，例如品达的颂歌。莱辛反对近代描绘体诗，因为它描绘事物静态，带有感伤情调，这固然有他的正确的一面，但是不能因此就断定一切描绘体诗都必然要走浪漫运动初期的老路，或是断定诗绝对不宜于描绘。后来西方抒情诗的发展史实就说明了莱辛论断的欠缺。

与此密切相联系的是莱辛对于批判继承的态度。尽管他对拉丁古典文艺和近代新古典主义文艺曾经进行过毫不留情的批判，他对于希腊古典文艺却从来没有说过半句批评的话。他不但认为亚理斯多德的《诗学》象欧几里得几何学一样颠扑不破，而且把希腊一个时期的文艺典范和理想悬为万世不移的金科玉律。在这方面他就只讲继承，很少批判。这种“召唤死人”的勾当固然也有“赞扬新的斗争”，掩盖“自己斗争的资产阶级狭隘内容，以便把自己的热情保持在伟大历史悲剧高度”这一面，象马克思关于法国资产阶级革命所说的，但是这种勾当毕竟是一种违反客观发展规律的幻想，古希腊史诗悲剧的英雄毕竟不能成为德意志的



民主战士。此外，上文已提到过，莱辛崇拜希腊，还有坚信普遍人性论的一面。在这方面他的思想也还是和新古典主义一致的，认为希腊古典可以作为万世准绳，就是因为它掌握了万世不移的普遍人性。这种超时代超阶级的观点当然是错误的。

上文已经说过，莱辛所最关心的而且理解也较透彻的是诗而不是造形艺术。在诗方面，他否定了温克尔曼的静穆理想，强调动作和表情而否定诗的目的在于创造形式美，基本上还是进步的；但是在造形艺术方面，他的观点却是保守的。他仍接受了温克尔曼的静穆理想，仍认为绘画只限于视觉的感性活动，只追求物体的形式美，因此他否定了丑的，可笑的，可恐怖的乃至崇高的东西在绘画中的地位，甚至主张绘画不能描绘个性特征，只能描绘出“人格化的抽象品”。他笼统地用绘画代表造形艺术，而忽视了同是造形艺术，绘画和雕刻却有些本质上的区别。他在《拉奥孔》里用作副标题的是“画与诗的界限”，而实际上他所讨论的却是诗和雕刻的界限。在偶尔谈到绘画时，他是把古典雕刻的理想应用到绘画上去的。因此，他就得出一个奇怪的结论。古典雕刻既然只表现高度理想化和高度概括化的东西，绘画也就只应表现抽象的典型而不能表现个性特征。此外他过分贬低描绘自然风景的绘画，这种看法也经不住历史事实的考验。不但我国唐宋以来的山水画已成世界画艺中的珍贵遗产，就连西方十八、九世纪所发展出来的自然风景画也具有一定的艺术价值。令人感到奇怪的是莱辛仿佛没有注意到十七世纪的荷兰画，因为梵·雷斯达尔(Van Ruisdael)和伦勃朗(Rembrandt)诸大师的作品既描绘了自然风景以及丑陋的喜剧性的事物，也描绘了个性特征，但并不因此就丝毫损害他们的高度艺术性。

读《拉奥孔》，不应忽视莱辛的这些局限，同时也应记起当

时德国资产阶级的软弱性以及当时德国启蒙运动反对旧秩序和旧文化的不彻底性，莱辛在思想上暴露出一些严重的缺点，也是符合历史发展规律的。如果把莱辛的成就和局限摆在一个天平上去衡量，比重较大的毕竟还是他的成就。他把德国启蒙运动推向了高潮，扭转了戈特舍德所形成的崇拜法国新古典主义的风气，指出德意志民族文学发展的新方向，建立了市民剧，批判了静观的人生理想，宣扬了实践行动的人生理想，替当时反封建反教会的斗争建立了思想基础。这些都是他的不可磨灭的功绩。如果说，法国启蒙运动领袖之中最进步的是狄德罗，那么，德国启蒙运动领袖之中最进步的就要算莱辛。正是因为这个缘故，莱辛对于后来的进步的思想家们一直具有很大的吸引力。他对俄国革命民主主义者的影响特别显著，别林斯基，杜勃罗留波夫和车尔尼雪夫斯基等人不但都对莱辛的文艺活动和美学著作予以很高的评价，而且他们都以莱辛为自己的榜样，在思想战线上进行反封建农奴制的斗争。马克思在青年时代就已“养成就所读的书作提要”，并且“随时写下感想的习惯”，在他所举的经过这样下工夫的几部著作之中，首先就是《拉奥孔》<sup>①</sup>。后来，他在《关于出版自由的辩论》一文中<sup>②</sup>回顾“莱辛以前德国政治发展迟缓和文学的萧条情况”，认为主要原因之一在于象戈特舍德之流“有资格的作家们”成为“站在人民和精神之间，生活和科学之间以及人和自由之间的障碍物”，认为扭转这种歪风的是莱辛，创造德国文学的也是莱辛这批“没有资格的作家”。可见马克思对莱辛的评价也是很高的。

---

① 马克思给父亲的信(1837年11月10日)，载马克思、恩格斯《论艺术与文学》德文版，446页。

② 载同上书，455页。

### 三 关于《拉奥孔》和《遗稿》以及译和注

《拉奥孔》的第一部分是1766年发表的，此后莱辛就转到《汉堡剧评》，来不及完成全书的原来计划。但在莱辛遗稿中有大量的关于《拉奥孔》的笔记，其中包括两个《提纲》。按照第一个提纲，此书原拟分三部分；按照第二个提纲，却只分两部分。第一提纲是莱辛开始写书时供他的好友门德尔松和尼柯莱讨论用的，其中第一部分的篇目与已发表的第一部分不尽相同。第二个提纲是在第一部分写完后拟的。已发表的第一部分终于第二十九章，所以这个提纲从第三十章起，计划写到第四十六章。从这第二个提纲可以见出，莱辛的主要观点在第一部分都已提出，在第二部分他准备进一步讨论美的理想，自然符号和人为符号的区别和联系，单个动作与集体动作在诗和画中的处理，连环画与综合艺术之类问题，还附带地谈到音乐和舞蹈。所举例证侧重弥尔顿的《失乐园》。《提纲》之外的笔记大半都与提纲所要讨论的问题有关，有些是初稿，有些是感想，有些是读书随笔，我们选择了一些重要的段落。

译者所根据的版本是彼德生(G. Petersen)等所编的莱辛全集二十五卷本中的第四卷，和包恩缪勒(F. Bornmüller)所编的莱辛选集五卷本的第三卷，都载了遗稿附录。此外瓦尔特·霍约(Walter Hoyer)所编的莱辛选集三卷本(1952. 莱比锡)也很有用，它把《拉奥孔》中希腊、拉丁和其它外国语的引文都译成了德文(过去的本子大半没有译)，而且每章加了标题(原来没有标题)，但删去了最后两章。

莱辛在原书中加了大量的附注，我们只译出有助于读者了解

的部分，其余大半是些考古学和语言学方面的考证，嫌烦琐，而且大半已过时，所以未译。

在翻译过程中也参考了威廉·斯蒂尔(W. A. Steel)，比斯勒(E. C. Beasley)和斐利慕(R. Phillimore)三种英译本和1957年苏联国家文学出版社出版的俄译本。

译者就书中的专名和典故作了一些注释。除了一些常用的古典词书之外，参考了牛津大学出版的哈曼(A. Harmann)所编的《拉奥孔》原文的注释本。标题依霍约的莱辛选集三卷本，只有最后两章是译者自拟的。此外，译者还扼要注明了大多数章节中的主要论点以及各章前后发展的线索(大半见章末最后注)。

1965年10月

## 附 记

这部译稿原是六十年代编写《西方美学史》时拟选译的资料副编之中的一种。一九六五年便已译完，并已排印清样。嗣因“四人帮”横行肆虐，它被打入冷宫十余年，现在才重见天日。趁此再略加校改，并对《译后记》补充下面一点感想。

过去西方的一般理论著作在写作方式上可分两种。一种是总结研究成果，主要地是要作出一些结论，得出结论后，便“过河拆桥”，不让人看出得到结论所必经历的摸索和矛盾发展过程。这种结论只是盛在盘里的一些已成熟的果子。另一种则把摸索和解决矛盾的发展过程和盘托出，也作出结论，但结论却是生在树上的有根有叶的鲜果。前一种让读者看到的只是已成形的多少已固定化的思想，后一种则让读者看到正在进行的活生生的思想。这种分别略似莱辛所指出的写静态的画与写动态的诗之间的分别。属于前一种的是大多数理论著作，典型的代表是亚理斯多德的《诗学》，布瓦洛的《诗艺》和斯宾诺莎的《伦理学》，少数属于后一种的有柏拉图的《对话集》，狄德罗的《谈演员》和《拉摩的侄儿》和莱辛的这部《拉奥孔》。《拉奥孔》的正文结合附录的两个提纲和一些笔记遗稿来读，就更能见出这部著作在作者思想中的生长过程，这样就更能启发读者如何学习，如何结合

实际经验和书本知识进行独立钻研和思考，如何批判继承前人的遗产，从而建立自己的新观点。

祝愿这本小书在读者思想中起一点发酵作用！

译 者

1977年底





爱克曼辑录

# 歌德谈话录

(1823—1832年)

**Eckermann**  
**Gespräche mit Goethe**

---

Dr. Hans T. Kroeber 编辑(两卷本), Gustav Kiepenhauer Verlag, Weimar, 1918年版。

Franz Deibel 编辑(一卷本), Im - insel = Verlag, Leipzig, 1921年版。

## 1823年

**魏玛，1823年6月10日（初次会见）<sup>①</sup>**

我来这里已有几天了，今天第一次访问歌德，他很热情地接待了我。我对他的印象很深刻，我把这一天看作我生平最幸福的一天。

昨天我去探问，他约我今天十二点来见他。我按时去访问。他的仆人正等着引我去见他。

房子内部给我的印象很愉快，不怎么豪华，一切都很高雅和简朴。陈列在台阶上的那些复制的古代雕像，显出歌德对造形艺术和古希腊的爱好。我看见底楼一些内室里妇女们来来往往地忙着。有一个漂亮的小男孩，是歌德的儿媳妇奥提丽的孩子，他不怕生，跑到我身边来，瞪着大眼瞧我的面孔。

我向四周瞟了一眼。仆人打开一间房子的门，我就跨过上面嵌着 Salve<sup>②</sup> 字样的门槛，这是我会受到欢迎的预兆。仆人引我穿过这间房，又打开另一间较宽敞的房子，叫我在这里等一会儿，等他进去报告主人我已到了。这间房子很凉爽，地板上铺着

---

① 原文每次谈话都没有标题。日期后面放在新孤里的标题是译者为读者方便起见新加的，以后仿此。

② 拉丁文：敬礼。

地毯，陈设着一张深红色长沙发和几张深红色椅子，显得很爽朗。房里一边摆着一架钢琴，壁上挂着各色各样的绘画和素描。通过对面敞开着门，可以看见里面还有一间房子，壁上也挂着一些画。仆人就是穿过这间房子进去报告我已来到。

不多一会儿歌德就出来了，穿着蓝上衣，还穿着正式的鞋。多么崇高的形象啊！我感到突然一惊。不过他说话很和蔼，马上消除了我的局促不安。我和他一起坐在那张长沙发上。他的神情和仪表使我惊喜得说不出话来，纵然说话也说得很少。

他一开头就谈起我请他看的手稿说，“我是刚放下你的手稿才出来的。整个上午我都在阅读你这部作品，它用不着推荐，它本身就是很好的推荐。”他称赞我的文笔清楚，思路流畅，一切都安放在坚实的基础上，是经过周密考虑的。他说，“我很快就把它交出去，今天就写信赶邮班寄给柯达<sup>①</sup>，明天就把稿子另包寄给他。”我用语言和眼光表达了我的感激。

接着我们谈到我的下一步的旅行。我告诉他我的计划是到莱茵区找一个适当的住处，写一点新作品，不过我想先到耶拿，在那里等候柯达先生的回信。

歌德问我在耶拿有没有熟人，我回答说，我希望能和克涅伯尔先生<sup>②</sup>建立联系。歌德答应写一封介绍信给我随身带去，保证我会受到较好的接待。

接着歌德对我说，“这很好，你到了耶拿，我们还是近邻，可以随便互访或通信。”

---

① 柯达 (Cotta, 1764—1832)，耶拿的出版商，歌德和席勒的著作都先由他出版。

② 克涅伯尔 (Knebel, 1744—1834)，早年也在魏玛宫廷任职，是和歌德有长久交谊的一位作家。

我们在安静而亲热的心情中在一起坐了很久。我触到他的膝盖，依依不舍地看着他，忘记了说话。他的褐色面孔沉着有力，满面皱纹，每一条皱纹都有丰富的表情！他的面孔显得高尚而坚定，宁静而伟大！他说话很慢，很镇静，令我感到面前仿佛就是一位老国王。可以看出他有自信心，超然于世间毁誉之上。接近他，我感到说不出的幸福，仿佛满身涂了安神油膏，又象一个备尝艰苦、许多长期的希望都落了空的人，终于看到自己最大的心愿获得了满足。

接着他提起我给他的信，说我说得对，一个人只要能把一件事说得很清楚，他也就能把许多事都说得清楚。他说，“不知道这种能力怎样由此及彼地转化，”接着他告诉我，“我在柏林有很多好朋友。这几天我正在考虑替你在那里想点办法。”

他高兴地微笑了，接着他指示我这些日子在魏玛应该看些什么，答应请克莱特秘书替我当向导。他劝我特别应去看看魏玛剧院。他问了我现在的住址，说想和我再晤谈一次，找到适当的时间就派人来请。

我们很亲热地告别了。我感到万分幸福。他的每句话都表现出慈祥和对我的爱护<sup>①</sup>。

**1823年6月19日（给爱克曼写介绍信到耶拿）**

我本来打算今天去耶拿。但是昨天歌德劝我在魏玛住到星期天，搭邮车去。他昨天替我写了几封介绍信，其中有一封是给弗

---

① 在以下几次晤谈中，歌德叫爱克曼在魏玛长住下来，替他搜编早年在报刊上发表的一些评论文。从此爱克曼就成了歌德的文艺学徒，同时也是他的私人秘书，帮助他编辑他的著作。



洛曼<sup>①</sup>一家人的。他告诉我，“这家人所交游的人会使你满意。我在他们那里参加过许多愉快的晚会。让·保尔、蒂克、施莱格尔兄弟<sup>②</sup>以及其他德国名人都到过那里，都感到很愉快。就是到现在，那里还是学者、艺术家和其他知名人士经常聚会的场所。过几星期之后，请写信让我知道你的情况，对耶拿的观感如何，信寄到玛冉巴特<sup>③</sup>，我已吩咐我的儿子当我不在家时要常去看望你。”

歌德对我这样细心照顾，使我非常感激。我从一切方面都感到歌德待我如家人，将来也还会如此。我因此感到幸福。

#### 耶拿，1823年9月18日（对青年诗人的忠告）<sup>④</sup>

昨天在歌德回到魏玛之前，我很幸运又和他晤谈了一个钟头。这次他说的话非常重要，对我简直是无价之宝，使我终生受益不尽。凡是德国青年诗人都应该知道这番对他们也会有益的忠告。

歌德一开始就问我今年夏天写过诗没有。我回答说，写了一些，但是总的说来，我对做诗还缺乏兴致或乐趣。歌德就劝我说，“你得当心，不要写大部头作品。许多既有才智而又认真努力的作家正是在贪图写大部头作品上吃亏受苦，我在这一点上也吃过苦头，认识到它对我有多大害处。我扔到流水里去的作诗计划不知有多少哩！如果我把可写的都写了，写上一百卷也写不完。

---

① 弗洛曼（K.Frommann，1765—1837），耶拿的出版商，他家是文人聚会的场所。

② 这些都是耶拿浪漫派有名的文人。其中的施莱格尔兄弟详见下文。

③ 现属捷克斯洛伐克，歌德有时去暂住几天。

④ 这是爱克曼到了耶拿之后据回忆记下来的。第一句疑有误，因为歌德在9月15日已从玛冉巴特回到魏玛了。

“现实生活应该有表现的权利。诗人由日常现实生活触动起来的思想情感都要求表现，而且也应该得到表现。可是如果你脑子里老在想着写一部大部头的作品，此外一切都得靠边站，一切思虑都得推开，这样就要丧失掉生活本身的乐趣。为着把各部分安排成为融贯完美的巨大整体，就得使用和消耗巨大精力；为着把作品表达于妥当的流利语言，又要费大力而且还要有安静的生活环境。倘若你在整体上安排不妥当，你的精力就白费了。不仅如此，倘若你在处理那样庞大的题材时没有完全掌握住细节，整体也就会有瑕疵，会受到指责。这样，作者尽管付出了辛勤的劳力和牺牲，结果所获得的也不过是困倦和精力的瘫痪。反之，如果作者每天都抓住现实生活，经常以新鲜的心情来处理眼前事物，他就总可以写出一点好作品，即使偶尔不成功，也不会有多大损失。

“姑且举柯尼斯堡的奥古斯特·哈根<sup>①</sup>为例。他本是一位很有才能的作家，你读过他的《奥尔弗里特和李辛娜》那部诗没有？那里有些片段是写得很出色的，例如波罗的海风光以及当地的一些具体细节。但这都是些漂亮的片段，作为整体来看，这部诗却不能使任何人满意。可是他费了多大气力，简直弄得精疲力竭了。现在他还在写一部悲剧哩！”

说到这里，歌德笑了笑就停住了。我趁机插话说，如果我没有弄错，他在《艺术与古代》上就劝告过哈根只选些小题目来写。歌德回答说，“是呀，我确实劝告过他。但是我们这些老年人的话谁肯听呢？每个人都自信有自知之明，因此，有许多人彻

---

① 哈根(Hagen, 1797—1880)，当时一位浪漫派青年诗人。歌德在《艺术与古代》上发表过对哈根的《奥尔弗里特和李辛娜》这部叙事诗的评论，劝告作者从现实生活出发写些小题目。

底失败了，还有许多人长期在迷途中乱窜。可是现在却没有时间去乱窜了。在这一点上我们老年人是过来人，如果你们青年人愿意重蹈我们老年人的覆辙，我们的尝试和错误还有什么用处呢？这样，大家就无法前进了。我们老一辈子走错路是可以原谅的，因为我们原来没有已铺平的路可走。但是对入世较晚的一辈人要求就要更严格些，他们不应该老是摸索和走错路，应该听老年人的忠告，马上踏上征途，向前迈进。向着某一天终于要达到的那个终极目标迈步还不够，还要把每一步骤都看成目标，使它作为步骤而起作用。

“请你把我这番话牢记在心上，看它对你是否也适用。我并不是怕你也会走错路，不过我的话也许可以帮助你快一点跨过对你还不利的这段时期。如果你目前只写一些小题目，抓住日常生活提供给你的材料，趁热打铁，你总会写出一点好作品来。这样，你就会每天都感到乐趣。你可以把作品先交给报刊或印成小册子发表，但切莫迁就旁人的要求，要始终按照自己的心意写下去。

“世界是那样广阔丰富，生活是那样丰富多彩，你不会缺乏做诗的动因。但是写出来的必须全是应景即兴的诗<sup>①</sup>，也就是说，现实生活必须既提供诗的机缘，又提供诗的材料。一个特殊具体的情境通过诗人的处理，就变成带有普遍性和诗意的东西。我的全部诗都是应景即兴的诗，来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础。我一向瞧不起空中楼阁的诗。

---

① 原文Gelegenheitsgedichte照字面译是“应机缘而写的诗”，类似我国诗中的“即兴诗”，不过“即兴”侧重诗人的主观兴致，歌德则主要是指从客观情境出发。姑译为“应景即兴的诗”，以求主客两面俱到。这一段谈话扼要地说明了歌德的现实主义文艺观点，值得特别注意。

“不要说现实生活没有诗意。诗人的本领，正在于他有足够的智慧，能从惯见的平凡事物中见出引人入胜的一个侧面。必须由现实生活提供做诗的动机，这就是要表现的要点，也就是诗的真正核心；但是据此来熔铸成一个优美的、生气灌注的整体，这却是诗人的事了。号称‘自然诗人’的傅恩斯坦<sup>①</sup>是你所熟识的。他以种植酵母花为题写出一首很好的诗。我劝他用各行手工业——特别是纺织工业——的题材来写一些歌，我敢说他写这方面的诗歌会获得成功，因为他从青年时代起就和这些手工艺匠人在一起生活，对手工艺这一行懂得很透彻，对他所要使用的材料有充分的掌握。写小题材的优点正在于你只须描绘你所熟悉的事物。至于写大部头的诗，情况却不同。那就不免要把各个部分都按计划编织成为一个完整体，而且还要描绘得惟妙惟肖。可是在青年时代对事物的认识不免片面，而大部头作品却要有多方面的广博知识，人们就在这一点上要跌交。”

我告诉歌德，我想写一部大部头的诗，用一年四季为题材，把各种行业和娱乐都编织进去。歌德回答说，“这正是我刚才说的那种情况。你可以在许多片段里写得很成功，但是涉及你也许还没有认真研究过、还不大熟悉的事物，你就不会成功。你也许写渔夫写得很好，写猎户却写得很坏。如果有些部分失败了，整体就会显得有缺陷，不管其它部分写得多么好，这样你就写不出什么完美的作品。但是你如果把那些个别部分分开，单挑其中你

---

① 傅恩斯坦(Furnstein, 1783—1841)，一位写农艺和手工艺的诗人。歌德在《艺术与古代》上发表的《论德国自然诗人》一文里也提到这位作者，希望他仿照英国诗人的“织工歌”（可能指托马斯·胡德反映工人疾苦的诗），写些关于纺织工艺的诗。“自然诗”发源于英国，爱克曼想写“四季”诗，当然也受到英国诗人汤姆逊（详见第508页注②）的启发。当时英国诗对德国诗坛的影响很大。歌德自己就特别推尊莎士比亚和拜伦。

能胜任的来写，你就有把握写出一点好作品来了。

“我特别劝你不要单凭自己的伟大的创造发明<sup>①</sup>，因为要创造发明就要提出自己对事物的观点，而青年人的观点往往还不够成熟。此外，人物和观点都不能作为诗人的特征反映而同诗人相结合，从而使他在下一步创作中丧失丰满性。最后还有一点，创造发明以及安排和组织方面的构思要费多少时间而讨不到好处，纵使作品终于完成了。

“如果采用现成的题材，情况就大不相同，工作就会轻松些，题材既是现成的，人物和事迹就用不着新创了，诗人要做的工作就只是构成一个活的整体<sup>②</sup>。这样，诗人就可以保持自己的完满性，因为用不着再从他本身补充什么了。他只须在表达方面费力，用不着花费创造题材所需要的那么多的时间和精力了。我甚至劝人采用前人已用过的题材。例如伊菲革涅亚这个题材不是用过多次了吗？可是产生的作品各不相同，因为每个作家对同一题材各有不同的看法，各按自己的方式去处理。<sup>③</sup>

“我劝你暂时搁起一切大题目。你挣扎这么久了，现在是你过爽朗愉快生活的时候了。写小题材是最好的途径。”

我们一面试谈着，一面在室内踱来踱去。因为我极钦佩歌德说的每句话都是真理，只能始终表示赞同。每走一步，我都感到比

---

① 原文Erfindung，原义为“寻找”和“发现”，一般指创造发明，这里指不用现成题材，单凭想象去虚构题材。现成题材有两种，一种是现实生活提供的，一种是从前人留传下来的传说。

② 或：灌注生命于整体。

③ 伊菲革涅亚，荷马史诗中希腊东征主将阿伽门农的女儿。她的遭遇，希腊悲剧诗人欧里庇得斯写过，后来十七世纪法国悲剧诗人拉辛又写过。歌德本人也根据欧里庇得斯的作品，写了一部较合近代口味的悲剧《伊菲革涅亚在陶里斯》。这三部悲剧都是西方名著。此外还有些诗人和音乐家也用这个题材。



前一步轻松愉快，因为我应该招认，我过去心想的但没有想清楚的一些大计划，一直是我的不小的精神负担。现在我把这些大计划抛开了，等到通过钻研世界情况，掌握了有关题材的每个部分之后再说。目前先以愉快的心情就某一题材或某一部分陆续分别处理。

听了歌德的话，我感到长了几年的智慧。结识了这位真正的大师，我在灵魂深处感到幸福。今冬我从他那里会学到很多东西。单是和他接触也会使我受到教益，尽管他有时并未说出什么重要的话。在默然无语时，他的风度和品格对我就是很好的教育。①

**1823年10月29日**（论艺术难关在掌握个别具体事物及其特征）

今晚我去看歌德，他正在点灯，我看到他心情很振奋，眼光反映着烛光闪闪发亮，全副表情显得和蔼、坚强和年轻。

我跟他在室内踱来踱去，他一开始就提起我昨天送请他看的一些诗。

他说，“我现在懂得了你在耶拿时为什么告诉我，你想写一篇以四季为题材的诗。我劝你写下去，马上就从写冬季开始。你对自然事物象有一种特别的感觉和看法。

“对你的那些诗，我只想说两句话。到你现在已经达到的地步，你就必须闯艺术的真正高大的难关了，这就是对个别事物的

---

① 这是歌德向青年诗人所进的忠告：第一要从小处着手，不要很早就想写大部头作品；其次要从现实生活出发，不要过信自己的独创能力，单凭想象去虚构题材，题材最好是用现成的。哪怕是日常惯见的平凡事物，只要经过诗人的处理，熔铸成为一种完美的有生命的整体，它就会显出普遍性和诗意。这就是歌德的现实主义的文艺观点。



掌握。你必须费大力挣扎，使自己从观念 (Idee) 中解脱出来。你有才能，已经走了这么远，现在你必须做到这一点，你最近去过梯夫尔特<sup>①</sup>，我想就出这个题目给你做。你也许还要再去三四次，把那地方仔细观察过，然后才能发现它的特征，把所有的母题(motive)<sup>②</sup>集拢起来。你须不辞辛苦，对那地方加以深入彻底的研究，这个题目是值得费力研究的。我自己本来老早就该运用这种题材了，只是我无法这样办，因为我亲身经历过一些重大的时局，全副精神都投入那方面去了，因而侵扰我的个别事物过分丰富了。但是你作为一个陌生人来到这里，关于过去，你可以请教当地堡寨主人，自己要探索的只是现在的突出的、具有意义的东西。”

我答应要试着照办，但是不敢讳言这个课题对于我象是离得很远而且也太难。

他说，“我知道这个课题确实是难，但是艺术的真正生命正在于对个别特殊事物的掌握和描述。此外，作家如果满足于一般，任何人都可以照样摹仿；但是如果写出个别特殊，旁人就无法摹仿，因为没有亲身体验过。你也不用担心个别特殊引不起同情共鸣。每种人物性格，不管多么个别特殊，每一件描绘出来的东西，从顽石到人，都有些普遍性；因此各种现象都经常复现，世间没有任何东西只出现一次。”

歌德接着又说，“到了描述个别特殊这个阶段，人们称为‘写作’(Komposition)的工作也就开始了。”

这话我乍听还没有懂得很清楚，不过没有提问题。我心里想，他指的也许是现实和理想的结合，也就是外形和内在本质的

---

① 魏玛附近的一个乡村。

② 关于母题，详见第306页正文和注①。

结合。不过他指的也许是另一回事。歌德于是接着说：

“还有一点，你在每首诗后应注明写作日期。”我向他发出质疑的眼光，想知道注日期有什么重要性。他就说，“这样就等于同时写了你的进度日记。这并不是小事。我自己多年来一直这样办，很知道它的好处。”①……

**1823年11月3日（关于歌德的游记；论题材对文艺的重要性）**

……

我于是把话题转到一七九七年歌德经过法兰克福和斯图加特去瑞士的游记。他最近把这部游记手稿三本交给我，我已把它仔细研究过了。我提到当时他和迈约②对造形艺术题材问题思考得很多。

歌德说，“对，还有什么比题材更重要呢？离开题材还有什么艺术学呢？如果题材不适合，一切才能都会浪费掉。正是因为近代艺术家们缺乏有价值的题材，近代艺术全都走上了邪路。我们大家全都在这方面吃过亏，我自己也无法否定我的近代性。”

他接着说，“艺术家们很少有人看清楚这一点，或是懂得什么东西才使他们达到安宁。举例来说，人们用我的《渔夫》③为题来作画，没有想到这首诗是画不出来的。这首民歌体诗只表现出水的魔力，在夏天引诱我们下去游泳，此外便别无所有，这怎么能画呢？”

---

① 在这篇谈话里，歌德劝爱克曼要从抽象的观念中解脱出来，须掌握个别特殊事物，呈出它的特征。

② 迈约(I.H.Meyer, 1760—1832)，《古希腊造形艺术史》的作者，对西方崇拜古典艺术的风气有很大影响。歌德和黑格尔很推崇他。

③ 这是一首抒情谣曲。关于诗与画的界限，可参看莱辛的《拉奥孔》。

我提到我很高兴从上述游记里看出他对一切事物都有兴趣，并且把一切事物都掌握住了：山岗的形状和地位以及上面各种各样的石头；土壤、河流、云、空气、风和气候；还有城市及其起源和发展、建筑、绘画、戏院、市政、警察、经济、贸易、街道的格局、各色各样的人、生活方式、特点、乃至政治和军备等等数不清的项目。

歌德回答说，“不过你看不到一句话涉及音乐，因为我对音乐是外行。每个旅游者对于在旅途中应该看些什么，他的要旨是什么，应该胸有成竹。”

.....

我告诉歌德说，……我现在已逐渐摆脱我已往爱好理想和理论的倾向，逐渐重视现实情况的价值了。

歌德说，“若不是那样，就很可惜了。我只劝你坚持不懈，牢牢地抓住现实生活。每一种情况，乃至每一顷刻，都有无限的价值，都是整个永恒世界的代表。”

过了一会儿，我把话题转到梯夫尔特以及描绘它时应采取的方式。我说这是一个复杂的题目，很难给它一个恰当的形式。我想最方便的方式是用散文来写。

歌德说，“要用散文来写的话，这个题目还不够有意义。号称教训诗和描写诗的形式大体上或可采用，但还不够理想。你最好写上十来首用韵的短诗来处理这种题材，音律和形式可以随不同方面和不同景致而变化多端，不拘一格，用这种办法可以把整体描绘得晶莹透澈。”我马上表示接受这个很适当的忠告。歌德接着又说，“对了，你为什么不来搞一次戏剧方式，写一点和园丁的谈话呢？用这种零星片段可以使工作轻松一些，而且把题材具有特征的各个方面都显示出来。至于塑造一个无所不包的巨幅整

体总是困难的，一般不易产生什么完满的作品。”

**1823年11月14日**（论席勒醉心于抽象哲学的理念使他的诗受到损害）

.....

话题转到戏剧方面，明天席勒的《华伦斯坦》<sup>①</sup>要上演，因此我们就谈起席勒来。

我说，我对席勒有一种特别的感觉。读他的长篇剧作中某些场面，我倒真正喜欢，并且感到惊赞。可是接着就碰上违反自然真实的毛病，读不下去。就连对《华伦斯坦》也还是如此。我不免想，席勒对哲学的倾向损害了他的诗，因为这种倾向使他把理念看得高于一切自然，甚至消灭了自然。凡是他能想到的，他就认为一定能实现，不管它是符合自然，还是违反自然。

歌德说，“看到那样一个有卓越才能的人自讨苦吃，在对他无益的哲学研究方面煞费苦心，真叫人惋惜。韩波尔特<sup>②</sup>把席勒在为玄学思维所困扰的日子里写给他的一些信带给我看了。从这些信里可以看出席勒当时怎样劳心焦思，想把感伤诗和素朴诗完全区别开来<sup>③</sup>。他替感伤诗找不到基础，这使他说不出来地苦恼。”这时歌德微笑着说，“好象没有素朴诗做基础，感伤诗就能存在一样，感伤诗也是从素朴诗生长出来的。”

---

① 《华伦斯坦》，席勒戏剧代表作，写十七世纪封建骑士和农民联合反罗马教廷和神圣罗马帝国皇帝的斗争。

② 威廉·韩波尔特(W.Humbolt, 1767—1835)，普鲁士政治家，语言学家，文学史家，柏林大学的创办人，和席勒与歌德都是好友。

③ 席勒所谓“素朴诗”就是古典主义和现实主义的诗，“感伤诗”就是浪漫主义的诗。歌德认为近代感伤诗仍须导源于古代素朴诗。详见第471页正文和注①。

歌德接着说，“席勒的特点不是带着某种程度的不自觉状态，仿佛在出于本能地进行创作，而是要就他所写出的一切东西反省一番。因此他对自己作诗的计划总是琢磨来，琢磨去，逢人就谈来谈去，没有个完。他近来的一些剧本都一幕接着一幕地跟我讨论过。

“我的情况却正相反，我从来不和任何人，甚至不和席勒，谈我作诗的计划。我把一切都不声不响地放在心上，往往一部作品已完成了，旁人才知道。我拿写完了的《赫尔曼与窦绿苔》<sup>①</sup>给席勒看，他大为惊讶，因为我从来没有就写这部诗的计划向他泄漏过一句话。

“但是我想听一听你明天看过《华伦斯坦》上演之后对它会怎么说。你会看到一些伟大的人物形象，给你意想不到的深刻印象。”<sup>②</sup>

#### **1823年11月15日（《华伦斯坦》上演）**

晚间我到剧院第一次看《华伦斯坦》上演。歌德没有夸大。印象很深刻，打动了我的内心深处。演员们大多数受过席勒和歌德亲身教导他们的影响，他们把剧中重要人物的整体摆在我眼前，同时使我想象到他们各自的个性，这是单靠阅读所不能办到的。因此这部剧本对我产生了不同寻常的效果，一整夜都在我脑子里盘旋。

---

① 歌德诗作，写田园生活，并反映法国革命时期莱茵区被法军占领后情况。

② 席勒与歌德齐名，两人交谊最深而性格迥异。席勒比歌德年轻，但1805年就已去世，所以没有直接出现在这本《谈话录》的场面里。可是《谈话录》谈到席勒的话很多，比较重要的都选译出来了。



## 1824年

**1824年1月2日**（莎士比亚的伟大；《维特》与时代无关）

.....

我们谈到英国文学、莎士比亚的伟大以及生在这位诗坛巨人之后的一切剧作家的不利处境。

歌德接着说，“每个重要的有才能的剧作家都不能不注意莎士比亚，都不能不研究他。一研究他，就会认识到莎士比亚已把全部人性的各种倾向，无论在高度上还是在深度上，都描写得竭尽无余了，后来的人就无事可做了。只要心悦诚服地认识到已经有一个深不可测、高不可攀的优异作家在那里，谁还有勇气提笔呢！

“五十年前，我在我亲爱的德国的处境当然要好一点。我可以很快就把德国原有的作品读完，它们够不上使我长久钦佩乃至注意。我很早就抛开德国文学及其研究，转到生活和创作上去了。这样，我就在我的自然发展途程上一步一步地迈进，逐渐把自己培养到能从事创作。我在创作方面一个时期接着一个时期都获得成功。在我生平每一发展阶段或时期，我所悬的最高理想从来不超过我当时的力所能及。但是我如果生在英国作一个英国人，在知识初开的幼年，就有那样丰富多彩的杰作以它们的全部威力压



到我身上来，我就会被压倒，不知怎么办才好。我就会没有轻松而新颖的勇气向前迈进，就要深思熟虑，左右巡视，去寻找一条新的出路。”

我把话题引回到莎士比亚，说，“如果以某种方式把莎士比亚从英国文学的氛围中单抽出来，假想把他作为一个孤立的人放在德国文学里来看，那就不免要惊赞那样伟大的人物真是一种奇迹。但是如果到英国他的家乡去找他，而且设身处地地把自己摆在莎士比亚时代里，对莎士比亚的同时代的和后起的那些作家进行一番研究，呼吸一下本·琼森、马辛杰、马洛、鲍蒙特和弗莱彻<sup>①</sup>等人所吹的那股雄风，那么，莎士比亚固然仍显得是个超群出众的雄强而伟大的人物，可是我们却会得到一种信念：莎士比亚的许多天才奇迹多少还是人力所能达到的，有不少要归功于他那个时代的那股强有力的创作风气。”<sup>②</sup>

歌德回答说：“你说的完全对。看莎士比亚就象看瑞士的群山。如果把瑞士的白峰移植到纽伦堡大草原中间，我们就会找不到语言来表达对它的高大所感到的惊奇。不过如果到白峰的伟大家乡去看它，如果穿过它周围的群峰如少妇峰……玫瑰峰之类去看它，那么，白峰当然还是最高的，可是就不会令人感到惊奇了。

“再者，如果有人不相信莎士比亚的伟大多半要归功于他那个伟大而雄强的时代，他最好只想一下这样一个问题：这样令人

---

① 这五位都是莎士比亚时代的著名剧作家，其中本·琼森擅长喜剧，马洛擅长严肃剧，以《浮士德博士的悲剧》闻名。

② 爱克曼很少发表反对歌德的意见，但是当他发表不同的意见时，他的意见往往是比较正确的。这是一个例子。他对歌德的颜色说也提出过一些比较合理的批评。同时值得注意的是，歌德在发现批评中肯时，他也就马上采纳。

惊奇的现象在一八二四年今天的英国，在今天报刊纷纷闹批评、闹分裂的这种坏日子里，能否出现呢？

“产生伟大作品所必不可少的那种不受干扰的、天真无瑕的、梦游症式的创作活动，今天已不复可能了。今天我们的作家们都要面对群众。每天在五十个不同地方所出现的评长论短、以及在群众中所掀起的那些流言蜚语，都不容许健康的作品出现。今天，谁要是想避开这些，勉强把自己孤立起来，他也就完蛋了。通过各种报刊的那种低劣的、大半是消极的挑剔性的美学评论，一种‘半瓶醋’的文化渗透到广大群众之中。对于进行创作的人来说，这是一种妖氛，一种毒液，会把创造力这棵树从绿叶到树心的每条纤维都彻底毁灭掉。

“在最近这两个破烂的世纪里，生活本身已变得多么孱弱呀！我们哪里还能碰到一个纯真的、有独创性的人呢！哪里还有人有足够的力量能做个诚实人，本来是什么样就显出什么样呢？这种情况对诗人却产生了不利的影响；外界一切都使他悬在虚空中，脚踏不到实地，他就只能从自己的内心生活里去汲取一切源泉了。”

接着话题转到《少年维特》，歌德说：“我象鹁鹑一样，是用自己的心血把那部作品哺育出来的。其中有大量的出自我自己心胸中的东西、大量的情感和思想，足够写一部比此书长十倍的长篇小说。我经常说，自从此书出版之后，我只重读过一遍，我当心以后不要再读它，它简直是一堆火箭弹！一看到它，我心里就感到不自在，深怕重新感到当初产生这部作品时那种病态心情。”

我回想起歌德和拿破仑的谈话<sup>①</sup>，在歌德的没有出版的稿件

<sup>①</sup> 参看第443页。

中我曾发现这次谈话的简单记录，劝过歌德把它再写详细些。我说，“拿破仑曾向你指出《维特》里有一段话在他看来是经不起严格检查的，而你当时也承认他说的对，我非常想知道所指的究竟是哪一段。”

歌德带着一种神秘的微笑说，“猜猜看吧。”

我说：“我猜想那是指绿蒂既不告诉阿尔博特，也没有向他说出自己心里的疑惧，就把手枪送交维特那一段话。你固然费大力替这种缄默找出了动机，但是事关营救一个朋友生命的迫切需要，你所给的动机是站不住脚的。”

歌德回答说，“你这个意见当然不坏，不过拿破仑所指的究竟是你所想的那一段还是另一段，我认为还是不说出为好，反正你的意见和拿破仑的意见都是正确的。”

我对《维特》出版后所引起的巨大影响是否真正由于那个时代，提出了疑问。我说，“我很难赞同这种流传很广的看法。《维特》是划时代的，只是由于它出现了，并不是由于它出现在某一个具体的时代。《维特》即便在今天第一次出现，也还是划时代的，因为每个时代都有那么多的不期然而然的愁苦，那么多的隐藏的不满和对人生的厌恶，就某些个别人物来说，那么多对世界的不满情绪，那么多个性和市民社会制度的冲突〔如在《维特》里所写的〕。”

歌德回答说，“你说得很对，所以《维特》这本书直到现在还和当初一样对一定年龄的青年人发生影响。我自己也没有必要把自己青年时代的阴郁心情归咎于当时世界一般影响以及我阅读过的几部英国作家的著作。使我感到切肤之痛的、迫使我进行创作的、导致产生《维特》的那种心情，无宁是一些直接关系到个人的情况。原来我生活过，恋爱过，苦痛过，关键就在这里。

“至于人们谈得很多的‘维特时代’，如果仔细研究一下，它当然与一般世界文化过程无关，它只涉及每个个别的人，个人生来就有自由本能，却处在陈腐世界的窄狭圈套里，要学会适应它。幸运遭到阻挠，活动受到限制，愿望得不到满足，这些都不是某个特殊时代的、而是每个人都碰得着的不幸事件。假如一个人在他的生平不经过觉得《维特》就是为他自己写的那么一个阶段，那倒很可惜了。”①

#### 1824年1月27日（谈自传续编）

歌德对我谈起他的自传续编②，他现在正忙着做这项工作。他提到，他叙述这部分晚年时期不能象在《诗与真》里谈少年时期那样详细。他说，“对于这晚年时期，我要做的无宁是一种年表；其中出现的与其说是我的生活，无宁说是我的活动。一般说来，一个人最有意义的时期是他的发展时期，而对于我来说，这个时期已随着那几卷详细记述的《诗与真》的完成而结束了。此后我和世界的冲突就开始了，这种冲突只有在所产生的结果方面才能引起兴趣。

---

① 《少年维特之烦恼》是一部书信体和自传体的爱情小说，1774年出版，继剧本《葛兹·封·贝利欣根》（1771）之后，使歌德在西欧立享盛名，特别是青年一代人，多由于“维特热”而弄得神魂颠倒，穿维特式的服装，过维特式的生活，甚至仿效维特自杀。歌德也因此而受到当时保守派、特别是天主教会的痛恨和攻击。一般西方文学史家把维特所代表的颓废倾向称作“世纪病”。歌德在这篇谈话里却否认维特与时代有关，说产生《维特》的阴郁心情只涉及个人的特殊遭遇。这当然是错误的。个人不能脱离一定的时代、社会和阶级而超然悬在真空中。歌德的看法，正代表着西方资产阶级上升时期正开始流行的个人至上的自我中心观点。同时他还认为《维特》在任何时代都会产生巨大的影响，也就是说它是不朽的作品。这种看法的基础还是“普遍人性论”。维特是“垮掉的一代”的前身，就连“垮掉的一代”现在也不会为《维特》发狂了。

② 自传即下文的《诗与真》。爱克曼正在帮助歌德编辑这部作品。

“还有一层，一个德国学者的生平算得什么呢？就我的情况来说，生平有些或许算是好的东西是不可言传的，而可以言传的东西又不值得费力去传。此外，哪里有听众可以让我怀着乐趣向他们来叙述自己的生平呢？

“当我现在回顾我的早年和中年时，我已到了老年，想起当年和我一样年轻的人们之中没有剩下几个了，我总联想到一个靠近游泳场的避暑旅馆。初住进这种旅馆，你很快就结识一些人，和他们成了朋友，这些人已早来了一些时候，再过几个星期就要回去了。别离的心情是沉重的。接着你又碰上第二代人，你和他们在一起生活过一些时候，彼此很亲密。可是这批人也离开了，留下你孤单单一个人和第三代人同住。他们刚来，你却正要离开，和他们打不上什么交道。

“人们通常把我看成是一个最幸运的人，我自己也没有什么可抱怨的，对我这一生所经历的途程也并不挑剔。我这一生基本上只是辛苦工作。我可以说，我活了七十五岁，没有哪一个月过的是真正的舒服生活。就好象推一块石头上山，石头不停地滚下来又推上去。我的年表将是这番话的很清楚的说明。要我积极活动的要求内外交加，真是太多了。

“我的真正的幸运在于我的诗的欣赏和创作，但是在这方面，我的外界地位给了我几多干扰、限制和妨碍！假如我能多避开一些社会活动和公共事务，多过一点幽静生活，我会更幸福些，作为诗人，我的成就也会大得多。但是在发表《葛兹》和《维特》之后不久，从前一位哲人的一句话就在我身上应验了：‘如果你做点什么事来讨好世人，世人就会当心不让你做第二次。’

“四海驰名，高官厚禄，这些本来是好遭遇。但是我尽管有



了名誉和地位，我还是怕得罪人，对旁人的议论不得不保持缄默。这样办，我倒占了便宜，使我知道旁人怎样想而旁人却不知道我怎样想；否则，那就是开不高明的玩笑了。”

**1824年2月4日**（歌德的宗教观点和政治观点）

今天晚饭后歌德和我一起翻阅拉斐尔的画册。歌德经常温习拉斐尔，以便经常和最好的作品打交道，练习追随着伟大人物的思想而思想。他劝我也下这种工夫。

后来我们谈到《胡床集》，特别是其中的《坏脾气》一卷<sup>①</sup>。这是一些发泄他胸中对敌人的忿恨的短诗。

他接着说，“我还是很有节制的。如果我把心中的烦恼全都倾吐出来，这里的几页就会变成一整本书。

“人们对我根本不满意，老是要我把老天爷生我时给我的这副面目换成另一个样子。人们对我创作也很少满意。我一天又一天、一年又一年地用全副精神创作一部新作品来献给世人，而人们却认为他们如果还能忍受这部作品，我为此就应向他们表示感谢。如果有人赞赏我，我也不应庆贺自己，把这种赞赏看作是理所应得的，人们还期待我说几句谦虚的话，表示我这个人和我这部作品都毫无价值。但这就违背我的性格，假如我要这样伪装来撒谎，我就要变成一个可怜的恶棍了。我既然有足够的坚强性格来显出自己的全部真相，人们就认为我骄傲，直到今天还是如此。

---

<sup>①</sup> 《胡床集》，全名是《西东胡床集》。十四世纪波斯诗人哈菲兹把他的诗集称为《胡床集》，歌德模仿哈菲兹做了一些哲理和爱情的短诗，名为《西东胡床集》，分十二部分，其中一部分是《坏脾气》卷，大半是对批评者的反击。



“无论在宗教方面，科学方面，还是在政治方面，我一般都力求不撒谎，有勇气把心里所感到的一切照实说出来。

“我相信上帝，相信自然，相信善必战胜恶，但是某些虔诚的人士认为这还不够，还要我相信三就是一和一就是三<sup>①</sup>，这就违背了我心灵中的真实感，而且我也看不出这对我有丝毫益处。

“我发现牛顿关于光和颜色的学说是错误的，并且有勇气来驳斥这个普世公认的信条，这对我就变成了坏事。我认识到真正的纯洁的光，我认为我有责任来为它进行斗争。可是对立的那一派却在郑重其事地力图把光弄成昏暗，因为他们扬言：阴影就是光的一个组成部分。我这样把它表达出来，好象很荒谬，可是事实确是如此。因为他们说过，各种颜色（这些本是阴影和浓淡造成的）就是光本身，换句话说，就是时而这样折损、时而那样折损的光线。”<sup>②</sup>

歌德的富于表情的面孔上展开带有讽刺意味的微笑，停了一会，他又说：

“现在再谈政治方面！我说不出我在这方面遭到多少麻烦。你看过我的《受鼓动的人》没有？”

我回答说，“为着出你的全集新版本，我昨天才第一次读到。这部剧本没有写完，我深感遗憾。不过就未完成的样子来看，每个思想正常的人都会赞同你的心情。”

歌德接着说，“那是在法国革命时期写的，在某种程度上

---

① 基督教认为上帝、圣灵和基督是三位一体。

② 歌德毕生致力于科学研究，颜色学是他经常引以自豪的。过去流行的是牛顿的光由各种颜色组合而成的说法，其根据主要是分光三棱镜。歌德反对此说，认为光是独立自足的，不是由各种颜色组合成的。单是光也不能产生颜色。要产生颜色，须有光与影在变化上的配合。此外，人眼要适应变化，也会看到实际不存在的颜色。

可以把它看成当时我的政治信仰的自供。我把伯爵夫人作为贵族代表放在这部剧本里，通过她嘴里说出的话，我表达了贵族是应该怎样想的。那位伯爵夫人刚从巴黎回国，她是法国革命过程的一个亲眼见证。她从法国革命中吸收了不坏的教训。她深信人民尽管受压迫，但是压不倒的；下层阶级的革命暴动都是上层阶级不公正行为造成的后果。她说，‘凡是我认为不公正的行为，我今后决心尽力避免，并且无论在宫廷里还是在社会上，凡是遇到旁人有不公正的行为，我都要照实说出我的意见。遇到不公正的行为，我决不再缄口无言，尽管人家骂我是个民主派。’”

歌德接着说，“我想这种心情是完全值得钦佩的。这当时是、现在还是我自己的心情。作为报酬，人们给我扣上各种各样的帽子，我就不必提了。”

我回答说，“只要读过你的《哀格蒙特》<sup>①</sup>，就可以看出你的思想。我不知道有哪部德国剧本讲人民自由比你这部剧本讲得更多了。”

歌德接着说，“人们有时不愿如实地看我，宁愿避开一切可以显示我的真相的那些光的角度。说句真心话，席勒比我更是一个贵族，但是说话比我远为慎重，却很幸运被人看作人民的一个特别好的朋友。我衷心为他庆幸，我想到我以前许多人的遭遇也不比我好，就聊以自慰了。

“说我不能做法国革命的朋友，这倒是真话，因为它的恐怖行动离我太近，每日每时都引起我的震惊，而它的有益后果当时还看不出来。此外，当时德国人企图人为地把那些在法国出于必要而发生的场面搬到德国来，对此我也不能无动于衷。

---

① 《哀格蒙特》，歌德的一部宣传民族独立和民主思想的剧本。

“但是我也不是专制统治的朋友。我完全相信，任何一次大革命都不能归咎于人民，而只能归咎于政府。只要政府办事经常公正和保持警惕，及时采取改良措施来预防革命，不要苟且因循，拖延到非受制于下面来的压力不可。这样，革命就决不会发生。

“我既然厌恨革命，人家就把我叫做‘现存制度的朋友’。这是一个意义含糊的头衔，请恕我不接受。现存制度如果贤明公正，我就没有什么可反对的。现存制度如果既有很多好处，又有很多坏处，还是不公平、不完善的，一个‘现存制度的朋友’就简直无异于‘陈旧腐朽制度的朋友’了。

“时代永远在前进，人世间事物每过五十年就要换一个样子。在一八〇〇年还很完善的制度，到了一八五〇年，也许就已变成有毛病的了。

“还有一点，对于一个国家来说，只有植根于本土、出自本国一般需要、而不是猴子式摹仿外国的东西，才是好的。对于某一国人民处在某一时代是有益的营养，对于另一国人民也许就是一种毒药。所以想把不植根于本土、不适应本国需要的外国革新引进来，这种企图总是愚蠢的；而一切有这种意图的革命总是不成功的，因为这种革命没有上帝支持，上帝对这种胡作非为是要制止的。但是一国人民如果确有大改革的实际需要，上帝就会站在他们一边，这种改革就会成功。上帝显然曾站在基督和他的第一批门徒一边，因为新的博爱教义当时是人民的需要；上帝也显然曾站在路德<sup>①</sup>一边，因为清洗被僧侣篡改过的教义也还是一种需要。以上这两种伟大力量却都不是现存制度的朋友，无宁说，

---

① 马丁·路德(M.Luther, 1483—1546)是反对天主教会、建立新教的著名宗教改革家，不过他的改革很不彻底。

都生动地渗透着一种信念：陈旧的酵母必须抛开，不能再让不真实、不公正的邪恶事物这样流行和存在下去。①”

**1924年2月22日（谈摹仿普尚的近代画）**

.....

后来我们一同观看了法国某画馆里近代画家作品的许多铜版复制品。这些画所表现的创造才能几乎一律软弱。在四十幅之中只看到四五幅好的。其中一幅画一个姑娘在写情书，一幅画一个妇人呆在一间标明出租而从来也没有人去租的房子里，一幅画捕鱼，一幅画圣母像前的音乐家们。另外一幅风景画是摹仿普尚②的，还不算坏。看到这幅画时，歌德说，“这样的画家们从普尚的风景画里获得了某种一般概念，就着手画起来。我们对这种画不能说好，也不能说坏。它们不算坏，因为从其中每个部分可以约略看出所根据的蓝本是很高明的。但是你也不能说它们好，因为它们照例缺乏普尚所表现出的画家自己的那种伟大人格。诗人中间也有类似的情况，例如他们摹仿莎士比亚的高华风格，就会搞得不象样子。……”

**1824年2月24日（学习应从实践出发：古今宝石雕刻的对比）**

今天午后一点钟去看歌德。……他对我说，“你趁着写那篇评论的机会研究了一番印度情况，你做得很对，因为我们对自己

---

① 这篇谈话值得特别注意，因为这是歌德全部思想活动的两面性的缩影。对于法国资产阶级革命，歌德和当时许多带有进步思想的诗人和学者一样，开始是表示欢迎的，到了雅各宾专政时期就表示失望和厌恨。关于歌德这位伟大诗人和德国庸俗市民的两面性，最好细读恩格斯的《诗歌和散文中的德国社会主义》中批判卡尔·格律恩《从人的观点论歌德》的部分。

② 尼古拉·普尚(N.Poussen, 1594—1665)是以风景画著名的法国画家。

学习过的东西，归根到底，只有能在实践中运用得上的那一部分才记得住。”

我表示赞同，告诉他说，我过去在大学里也有过这样的经验，对于教师在讲课时所说的话，只记住了按我的实践倾向可以用得上的那一部分，凡是我不可能在实践中运用的东西我全忘了。我说，我过去听过赫雍<sup>①</sup>的古今历史课，到现在对此已一无所知了。但是如果为着写剧本我去研究某一时期的历史，我学过的东西就记得很牢固了。

歌德说，“一般地说，他们在学校里教的东西太多了，太多了，而且是些无用的东西。一些个别的教师把所教的那门课漫无边际地铺开，远远超出听课者的实际需要。在过去，化学和植物学的课都属于医科，由一位医生去教就行了。现在这些课目都已变成范围非常广泛的学问，每一门都要用毕生精力来学，可是人们还期望一个医生对这两门都熟悉！这种办法毫无好处，一个人不能骑两匹马，骑上这匹，就要丢掉那匹。聪明人会把凡是分散精力的要求置之度外，只专心致志地去学一门，学一门就要把它学好。”

歌德接着把他写的关于拜伦的《该隐》<sup>②</sup>的短评拿给我看。我读了很感兴趣。

他说，“由此可以看到，教会的教条不足以影响象拜伦那样的人的自由心灵，他通过这部作品，力图摆脱过去强加于他的一种教义。英国僧侣们当然不会为此感谢他。我不会感到惊讶，如果他将来继续写与此类似的圣经题材，例如不放过象所多玛和蛾

---

① 阿·赫雍(A.Heeren, 1760—1842)，格廷根大学历史教授。

② 《该隐》，拜伦用《旧约》里该隐杀兄的故事反对信仰上帝的一部悲剧。



摩拉的毁灭<sup>①</sup>之类的题目。”

在这番文学方面的议论之后，歌德把我的注意力引到造形艺术方面去，让我看他在前一天已经赞赏过的那块宝石雕刻，看见它的朴素的构图，我感到欣喜。我看到一个人从肩上卸下一只沉重的壶来倒水给一个男孩喝。那男孩看到壶还太高，喝起来不方便，水也流不出，他把一双小手棒住壶，抬头望着那个人，仿佛要求他把壶放斜一点。

歌德问我，“喂，你喜欢它吧？我们近代人对这样一派自然素朴的作品也会感到它极美；对它是怎样造成的我们也有些认识和概念，可是自己却造不出来；因为我们靠的主要是理智，总是缺乏这样迷人的魅力。”

接着我们看柏林的勃兰特<sup>②</sup>所雕的一块徽章，雕的是年轻的提苏斯<sup>③</sup>在从一块大石头下取出他父亲的武器。姿势有些可取之处，但是四肢显得使力不够，不能掀开那样重的石头。这位年轻人用一手捉住兵器，另一手掀石头，这也象是一个缺点，因为按照自然的道理，他应该先掀去石头，然后才取兵器。歌德接着说，“作为对照，我想让你看一块古代宝石雕刻，用的是同样的题材。”

他叫他的仆人去拿来一只装着几百个古代宝石雕刻复制品的盒子，这些都是他游览意大利时从罗马带回来的。我看到古希腊人处理同样的题材，但是和上面说的那块差别多么大！这位青年人在使尽全副力量去推那块石头，他也能胜任。因为石头已掀起，很快就要倒到一边去了。他把全身力量都放在那块沉重的大石头

---

① 所多玛和蛾摩拉两城的毁灭，见《旧约·创世记》第十八和第十九两章。

② 勃兰特(H.F.Brandt, 1789—1845)，德国刻徽章的名匠。

③ 提苏斯，传说中的雅典王子，类似海格力斯的大力士。



上，只把眼光盯住躺在石头下面的兵器。

我们看到这种处理方式非常自然真实，都很欣喜。

歌德笑着说，“迈约经常说，‘但愿思维不那么艰难！’”歌德接着又说，“不幸的是，并不是一切思维都有助于思想；一个人必须生性正直，好思想才仿佛不招自来，就象天生的自由儿童站到我们面前，向我们喊：‘我们在这里呀。’”<sup>①</sup>

**1824年2月25日**（诗的形式可能影响内容；歌德的政治观点）

今天歌德让我看了他的两首很值得注意的诗。它们在倾向上都是高度伦理性的，但是在一些个别的母题上却不加掩饰地自然而真实，一般人会把这种诗称为不道德的。因此他把这两首诗保密，不想发表。

他说，“如果神智和高度教养能变成一种公有财产，诗人所演的角色就会很轻松，他就可以始终彻底真实，不致害怕说出最好的心里话。但是事实上他经常不免在一定程度上保持缄默，他要想到他的作品会落到各种各样人的手里，所以要当心过分的坦率会惹起多数老实人的反感。此外，时间是一个怪物，象一个有古怪脾气的暴君，对人们的言行，在每个世纪里都摆出一副不同的面孔。对古希腊人是允许说的话，对我们近代人就是不允许的、不适宜的。本世纪二十年代的英国人就忍受不了生气蓬勃的莎士比亚时代英国人所能忍受的东西，所以在今天有必要发行一种家

---

① 这篇谈话的前部分值得特别注意。歌德针对当时西方教育传统提出一些根本性的改革，第一是学以致用，学习必须从实践出发；其次是不应该把课程“漫无边际地铺开”，不切合实际需要，应该专心致志地学一门，学一门就要把它学好。但是传统势力一向很顽强，随着近代科学技术的发展，西方资产阶级学校的课程不是精简了，而是日益烦琐了。歌德的劝告没有人肯听。

庭莎士比亚集<sup>①</sup>。”

我接着他的话说，形式也有很大关系。那两首诗中，有一首是用古代语调和音律写的，比起另一首就不那么引起反感。其中一些个别的母题当然本身就易引起反感，但是全篇的处理方式却显得宏伟庄严，使我们感到仿佛回到古希腊英雄时代，在听古代一个雄壮的人说话。至于另一首，却是用阿里奥斯托<sup>②</sup>的语调和音律写的，就随便得多了。它叙述的是现代的一件事，用的是现代语言，赤裸裸地呈现在我们面前，一些个别的大胆处就惊人得多了。

歌德说，“你说得对，不同的诗的形式会产生奥妙的巨大效果。如果有人把我在罗马写的一些挽歌体诗的内容用拜伦在《唐璜》<sup>③</sup>里所用的语调和音律翻译出来，通体就必然显得是靡靡之音了。”

法国报纸送进来了。法军在昂顾勒姆公爵率领之下对西班牙进行的战役已告结束，歌德对此很感兴趣。他说，“我应该赞赏波旁王室走了这一步棋。因为通过这一步棋，他们赢得了军队，从而保住了国王的宝座。这个目的现在算是达到了。那位战士怀着对国王的忠贞回国了。从他自己的胜利以及从人数众多的西班牙大军的覆没，他认识到服从一人和服从众人之间的差别。这支法军保持住了它的光荣传统，表明了从此它本身就够英勇，没有拿破仑也能征服敌人。”

接着歌德的思路转回到较早期的历史，对三十年战争中的普

---

① 改编过的通俗本，删去不合近代人胃口的部分。

② 阿里奥斯托(Ariosto)，十五世纪意大利的大诗人，叙事诗《疯狂的罗兰》的作者。

③ 拜伦的《唐璜》是一部讽刺诗，它把流利的口语纳入打诨的诗律中，写得很生动。详见第399页正文和注②。

鲁士军队谈得很多。在弗里德里希大帝<sup>①</sup>率领之下，那支军队接连不断地打胜仗，因而娇生惯养起来了，终于由于过度自信，打了许多败仗。当时全部细节对歌德都如在目前，我对他那样好的记忆力只有钦佩。

他接着说，“我出生的时代对我是个大便利。当时发生了一系列震撼世界的大事，我活得很长，看到这类大事一直在接二连三地发生。对于七年战争、美国脱离英国独立、法国革命、整个拿破仑时代、拿破仑的覆灭以及后来的一些事件，我都是一个活着的见证人。因此我所得到的经验教训和看法，是凡是现在才出生的人都不可能得到的。他们只能从书本上学习上述那些世界大事，而那些书又是他们无法懂得的。

“今后的岁月将会带来什么，我不能预言；但是我恐怕我们不会很快就看到安宁。这个世界上的人生来就是不知足的，大人物们不能不滥用权力，广大群众不能满足于一种不太宽裕的生活状况而静待逐渐改进。如果能把人的本性变得十全十美，生活状况也就会十全十美了。但是照现在这个样子看，总会是摇来摆去，永无休止；一部分人吃苦而另一部分人享乐；自私和妒忌这两个恶魔总会作怪，党派斗争也不会有止境。

“最合理的办法是每个人都推动他本行的事业，这一行是他生下来就要干而且经过学习的，不要妨碍旁人做他们的分内事。让鞋匠守着他的槌头，农人守着他的犁头。国王要懂得怎样治理国家，这也是一行需要学习的事业，不懂这一行的人就不应该插手。”

歌德接着谈到法国报纸说，“自由派可以发表言论，如果他

---

<sup>①</sup> 弗里德里希大帝即弗里德里希二世(1712—1786)，1740至1786年的普鲁士国王。

们的话有理，我们愿意听听。但是保皇派手掌行政大权，发表议论就不相宜，他们应该拿出来的是行动。他们可以动员军队前进，下令执行斩首刑和绞刑，这都是他们的分内事。但是在官方报纸上攻击舆论而为自己所采取的措施进行辩护，就不适合他们的身份。如果听众都是国王，掌行政大权的人们才可以参加议论。”

他接着谈到他自己，“就我自己生平的事业和努力来说，我总是按照保皇派的方式行事。我让旁人去嘀咕，自己却干自己认为有益的事。我巡视了我的领域中的事，认清了我的目标。如果我一个人犯了错误，我还可以把它改正过来；如果我和三个或更多的人一起犯了错误，那就不可能纠正，因为人多意见也就多了。”

.....

**1824年2月26日（艺术鉴赏和创作经验）**

.....

接着歌德用和蔼的口吻向我说，“有一次我向演员伯考也发过这样的脾气。他拒绝扮演《华伦斯坦》中一个骑士，我就告诉他说，‘如果你不肯演这个角色，我就自己去演。’这话生了效，因为他们在剧院里对我都很熟识，知道我在这类问题上不会开玩笑，知道我够倔强，说了话就算数，会干出最疯狂的事来。”

我就问，“当时你真要去演那个角色吗？”

他说，“对，我当真要去演，而且会比伯考先生演得高明些，我对那个角色比他懂得透。”

接着我们就打开画册，来看其中一些铜版刻画和素描。歌德在这个过程中对我很关心，我感觉到他的用意是要提高我的艺术

鉴赏力。他在每一类画中只指给我看完美的代表作，使我认识到作者的意图和优点，学会按照最好的思想去想，引起最好的情感。他说，“这样才能培养出我们所说的鉴赏力。鉴赏力不是靠观赏中等作品而是要靠观赏最好作品才能培育成的。所以我只让你看最好的作品，等你在最好的作品中打下牢固的基础，你就有了用来衡量其它作品的标准，估价不致于过高，而是恰如其分。我指给你看的是某一类画中的最好作品，使你认识到每一类画都不应轻视，只要有一个才能很高的人在这类画中登峰造极，他的作品总是令人欣喜的。例如这幅法国画家的作品是属于‘艳情’(galant)类的，在这一类画中是一幅杰作。”

歌德把这幅画递给我，我看到很喜欢。画的是消夏别墅中一间雅致的房子，门窗户扇都向花园敞开着，可以看到其中有些很标致的人物。有一位三十岁左右的妇人手里捧着乐谱坐着，象是刚刚唱完歌。稍后一点，坐在她旁边的是一个十五岁左右的姑娘。后窗台边站着另一位少妇，手里拿着一管笛子，好象还在吹。这时一个少年男子正走进来，那几位女子的眼光便一齐射到他身上。他好象打断了乐歌，于是微微鞠躬表示道歉；那些少妇和颜悦色地听着。

歌德说，“这幅画在‘艳情’意味上比得上卡尔德隆<sup>①</sup>的任何作品。这类作品中最优秀的代表作你已看到了。现在你看下面这一类画怎样？”

说这话时，他把著名的动物画家鲁斯<sup>②</sup>的一些版画递给我看，画的全是羊，在各种情况中现出各种姿态。单调的面孔和丑陋蓬乱的毛，都画得惟妙惟肖，和真的一样。

---

① 卡尔德隆(Calderon, 1600—1681)，十七世纪西班牙最大的剧作家。

② 鲁斯(I.H.Roos, 1631—1685)，德国画家。



歌德说，“我每逢看到这类动物，总感到有些害怕。看到它们那种局促、呆笨、张着口象在作梦的样子，我不免同情共鸣，害怕自己也变成一只羊，并且深信画家自己也变成过羊。鲁斯仿佛渗透到这些动物的灵魂里去，分享它们的思想和情感了，所以能使它们的精神性格透过外表皮毛而逼真地显露出来，这无论如何都会使人惊赞的。由此可以看出一个才能高的艺术家能创造出多么好的作品，如果他抓住和他本性相近的题材不放。”

我问他，“这位画家是否也画过猫、狗和虎狼，也一样惟妙惟肖呢？如果他有本领能渗透到动物灵魂里去，和动物一样思想，一样动情感，他能否以同样的真实去处理人的性格呢？”

歌德说，“不行，你说的那些题材都不属于鲁斯的领域，他只孜孜不倦地画山羊、绵羊、牛之类驯良的吃草的动物。这些动物才属于他的才能所能驾御的范围，他毕生都只在这方面下功夫。在这方面他画得好！他对这类动物情况的同情是生来就有的，他生来就对这类动物的心理有认识，所以他对它们的身体情况也别具慧眼。其它动物对他就不那么通体透明，所以他就既没有才能也没有动机去画它们。”

听到歌德这番话，我就回想起许多类似的情况，它们再度生动地浮现在我心眼前。例如他不久以前还向我说过，真正的诗人生来就对世界有认识，无须有很多经验和感性接触就可以进行描绘。他说过，“我写《葛兹·封·贝利欣根》时才是个二十二岁的青年，十年之后，我对我的描绘真实还感到惊讶。我显然没有见过或经历过这部剧本的人物情节，所以我是通过一种预感(Anticipation)才认识到剧中丰富多彩的人物情境的。

“一般说来，我总是先对描绘我的内心世界感到喜悦，然后才认识到外在世界。但是到了我在实际生活中发现世界确实就象



我原来所想象的，我就不免生厌，再没有兴致去描绘它了。我可以**说**，如果我要等到我认识了世界才去描绘它，我的描绘就会变成开玩笑。”

另一次他还说过，“在每个人物性格中都有一种必然性，一种承续关系，和这个或那个基本性格特征结合在一起，就出现某种次要特征。这一点是感性接触就足以令人认识到的，但是对于某些个别的人来说，这种认识可能是天生的。我不想追究在我自己身上经验和天生的东西是否结合在一起。但是我知道这一点：如果我和一个人谈过一刻钟的话，我〔在作品中〕就能让他说上两个钟头。”

谈到拜伦，歌德也说过，世界对于拜伦是通体透明的，他可以凭预感去描绘。我对此提出一种疑问：拜伦是否能描绘，比如说，一种低级动物，因为我看他的个性太强烈了，不会乐意去体验这种对象。歌德承认这一点，并且说，只有所写对象和作者本人的性格有某些类似，预感才可以起作用。我们一致认为预感的窄狭或宽广是与描绘者的才能范围大小成正比的。

我接着说，“如果您老人家说，对于诗人，世界是生成的，您指的当然只是内心世界，而不是经验的现象世界；如果诗人也要成功地描绘出现象世界，他就必须深入研究实际生活吧？”

歌德回答说，“那当然，你说得对。……爱与恨，希望与绝望，或是你把心灵的情况和情绪叫做什么其它名称，这个整个领域对于诗人是天生的，他可以成功地把它描绘出来。但是诗人不是生下来就知道法庭怎样判案，议会怎样工作，国王怎样加冕。如果他要写这类题材而不愿违背真相，他就必须向经验或文化遗产请教。例如在写《浮士德》时，我可以凭预感知道怎样去描绘主

角的悲观厌世的阴暗心情和甘泪卿<sup>①</sup>的恋爱情绪，但是例如下面两行诗：

‘缺月姗姗来，  
凄然凝泪光。’

就需要对自然界的观察了。”

我说，“不过《浮士德》里没有哪一行不带着仔细深入研究世界与生活的明确标志，读者也丝毫不怀疑那整部诗只是最丰富的经验的结果。”

歌德回答说，“也许是那样。不过我如果不先凭预感把世界放在内心里，我就会视而不见，而一切研究和经验都不过是徒劳无补了。我们周围有光也有颜色，但是我们自己的眼里如果没有光和颜色，也就看不到外面的光和颜色了。<sup>②</sup>”

**1824年2月28日**（艺术家应认真研究对象，不应贪图报酬临时草草应差）

歌德说，“有些高明人不会临时应差写出肤浅的东西，他们的本性要求对他们要写的题目安安静静地进行深入的研究。这种人往往使我们感到不耐烦，我们不能从他们手里得到马上就要用

---

① 甘泪卿是浮士德骗奸而终于遗弃的乡村姑娘。下面所引的两行诗见《浮士德》上卷《巫婆之夜》部分。这里的引文与原诗略有出入。

② 歌德的“预感”说和他的从客观现实出发的基本原则是互相矛盾的。如果说预感是一种“天生的”认识，那就是赤裸裸的先验论。如果说预感要凭所写对象和诗人自己的性格有某种类似，那就要进行一定程度的凭已知推未知的推理或类比推理。歌德在这个问题上似没有想清楚。值得注意的是爱克曼的疑问实际上就是驳斥。从这篇谈话中也可以看出，爱克曼有时围绕一个专题把多次谈话结合在一起。

的东西。但是只有这条路才能导致登峰造极。”

我把话题转到冉堡<sup>①</sup>。歌德说，“他当然完全是另一种艺术家，具有真正的才能，他的临时应差的本领没有别人能比得上。有一次在德累斯顿，他叫我出个题目给他画。我出的题目是阿伽门农从特洛伊回家，刚下车要跨进家门坎，心里就感到别扭。<sup>②</sup>你会承认，这是一个极难画的题目。如果要另一位艺术家画这个题目，他就会要求有深思熟虑的机会。但是我的话刚出口，冉堡就画起来了，而且可以看出他马上清楚地懂得了题目的要旨，这使我十分钦佩。我不否认，我很想得到冉堡的几幅素描。”

我们又谈到一些其他画家。他们用很轻易肤浅的方式进行创作，以致落入俗套(Manier)。

歌德说，“俗套总是由于想把工作搞完，对工作本身并没有乐趣。一个有真正大才能的人却在工作过程中感到最高度的快乐。鲁斯孜孜不倦地画山羊和绵羊的毛发，从他画的无数细节中可以看出，他在工作过程中享受着最纯真的幸福，并不想到要把工作搞完了事。”

“才能较低的人对艺术本身并不感到乐趣；他们在工作中除掉完工后能赚多少报酬以外，什么也不想。有了这种世俗的目标和倾向，就决不能产生什么伟大的作品。”

**1824年3月30日**(体裁不同的戏剧应在不同的舞台上演；思想深度的重要性)

---

① 冉堡(Ramberg, 1763—1840)，德国画书籍插图的画家，曼克曼从他学过画。

② 阿伽门农是希腊远征特洛伊的统帅，他打了十年仗，回家后就遭到他的妻子及其奸夫的谋杀。

今晚在歌德家里，只有我和他在一起。我们东拉西扯地闲聊，喝了一瓶酒。我们谈到法国戏剧和德国戏剧的对比。

歌德说，“在德国听众中很难见到意大利和法国常见的那种纯正的判断。在德国特别对我们不利的是把性质不同的戏剧都乱放在一个舞台上去演出。例如在同一个舞台上，我们昨天看的是《哈姆雷特》，今天看的是《斯塔波尔》，明天我们欣赏的是《魔笛》，后天又是《新的幸运儿》<sup>①</sup>。这样就在听众中造成判断的混乱，把不伦不类的东西混在一起，就使听众不知怎样去理解和欣赏。此外，听众中各有各的要求和愿望，总是爱到经常得到满足的地方去求满足。今天在这棵树上摘得无花果，明天再去摘，摘到的却是黑刺莓，这就不免扫兴了。爱吃黑刺莓的人会到荆棘丛中去找。

“席勒过去曾打过一个很好的主意，要建筑一座专演悲剧的剧院，每周专为男人们演一部剧本。但是这个办法需要有很多的人口，我们这里条件很差，办不到这一点。”

接着我们谈到伊夫兰和考茨布。就这两人的剧本所用的体裁范围来说，它们受到了歌德的高度赞赏。<sup>②</sup>歌德说，“正由于一般人不肯严格区分体裁种类的毛病，这些人的剧本往往受到不公平的谴责。我们还要等待很长的时间，才会再见到这样有才能的通俗作家哩。”

.....

---

① 《哈姆雷特》是莎士比亚的著名悲剧。《斯塔波尔》全名是《斯塔波尔执掌帝国的政事》，是1819年在维也纳上演的一部丑角戏。《魔笛》是奥地利大音乐家莫扎特所谱的一部歌剧。《新的幸运儿》是德国剧作家缪洛(W. Müller, 1767—1833)的作品。所举四种作品彼此悬殊很大。

② 伊夫兰(Iffland, 1759—1814)和考茨布(Kotzebue, 1761—1819)是新起的通俗剧作家，他们反对歌德和席勒的古典主义，作品比较轻松俏皮。歌德对他们有好评，足见他的雅量。

歌德接着谈到普拉滕<sup>①</sup>的一些新剧本。他说，“从这些作品里可以见出卡尔德隆的影响。它们写得很俏皮，从某种意义上说，也很完整；但是它们缺乏一种特殊的重心，一种有分量的思想内容。它们不能在读者心灵中激起一种深永的兴趣，只是轻微地而且暂时地触动一下心弦。它们象浮在水面的软木塞，不产生任何印象，只轻飘飘地浮在水面。

“德国人所要求的是一定程度的严肃认真，是思想的宏伟和情感的丰满。正是由于这个缘故，席勒受到普遍的高度评价。我绝对不怀疑普拉滕的才能，但是也许由于艺术观点错误，他的才能在这些剧本里并没有显示出来，而显示出来的是丰富的学识、聪明劲儿、惊人的巧智以及许多完善的艺术手腕；但这一切都还不够，特别是对我们德国人来说。

“一般说来，作者个人的人格比他作为艺术家的才能对听众要起更大的影响。拿破仑谈到高乃依时说过，‘假如他还活着，我要封他为王！’——拿破仑并没有读过高乃依的作品。他倒是读过拉辛的作品，却没有说要封他为王。<sup>②</sup>拉封丹<sup>③</sup>也受法国人的高度崇敬，但并不是因为他的诗的优点，而是因为他在作品中所表现的人格的伟大。”

.....

**1824年4月14日**（德国爱好哲学思辨的诗人往往艰深晦涩；歌

- 
- ① 普拉滕(Platen, 1796—1835)是当时新派诗人兼剧作家，但对歌德颇尊敬，同海涅打过笔墨官司。
- ② 高乃依和拉辛都是十七世纪法国最大的悲剧作家，前者的特长在内容方面的爱国主义和英雄主义，后者的特长在诗艺方面的语言精炼而富华。对这两位法国新古典主义剧作家的艺术成就，歌德并不赞赏，谈话中很少提到他们。
- ③ 拉封丹是十七世纪法国诗人，以寓言诗著名。



德的四类反对者；歌德和席勒的对比）

一点钟左右，我陪歌德出去散步。我们谈论了各种作家的风格。

歌德说：“总的说来，哲学思辨对德国人是有害的，这使他们的风格流于晦涩，不易了解，艰深惹人厌倦。他们愈醉心于某一哲学派别，也就愈写得坏。但是从事实际生活、只顾实践活动的德国人却写得最好。席勒每逢抛开哲学思辨时，他的风格是雄壮有力的。我正在忙着看席勒的一些极有意思的书信，看出了这一点。德国也有些有才能的妇女能写出真正顶好的风格，比许多著名的德国男作家还强。

“英国人照例写得很好，他们是天生的演说家和讲究实用的人，眼睛总是朝着现实的。

“法国人在风格上显出法国人的一般性格。他们生性好社交，所以一向把听众牢记在心里。他们力求明白清楚，以便说服读者；力求饶有风趣，以便取悦读者。

“总的来说，一个作家的风格是他的内心生活的准确标志。所以一个人如果想写出明白的风格，他首先就要心里明白；如果想写出雄伟的风格，他也首先就要有雄伟的人格。”

歌德接着谈到一些反对他的敌手，说这种人总是源源不绝的。他说，“他们人数很多，不难分成几类。第一类人是由于愚昧，他们不了解我，根本没有懂得我就进行指责。这批为数可观的人在我生平经常惹人厌烦；可以原谅他们，因为他们根本不认识自己所做的事有什么意义。第二批人也很多，他们是由于妒忌。我通过才能所获得的幸运和尊荣地位引起他们吃醋。他们破坏我的声誉，很想把我搞垮。假如我穷困，他们就会停止攻击。还有很多人自己写作不成功，就变成了我的对头。这批人本来是些很有才



能的人，因为被我压住，就不能宽容我。第四类反对我的人是有理由的。我既然是个人，也就有人的毛病和弱点，这在我的作品中不免要流露出来。不过我认真促进自己的修养，孜孜不倦地努力提高自己的品裕，不断地在前进，有些毛病我早已改正了，可是他们还在指责。这些好人绝对伤害不到我，因为我已远走高飞了，他们还在那里向我射击。一般说来，一部作品既然脱稿了，我对它就不再操心，马上就去考虑新的写作计划。

“此外还有一大批人反对我，是由于在思想方式和观点上和我有分歧。人们常说，一棵树上很难找到两片叶子形状完全一样，一千个人之中也很难找到两个人在思想情感上完全协调。我接受了这个前提，所以我感到惊讶的倒不是我有那么多的敌人，而是我有那么多的朋友和追随者。我和整个时代是背道而驰的，因为我们的时代全在主观倾向笼罩之下，而我努力接近的却是客观世界。我的这种孤立地位对我是不利的。

“在这一点上，席勒比我占有很大的便宜。有一位好心好意的将军曾明白地劝我学习席勒的写作方式。我认识席勒的优点比这位将军要清楚，就向他分析了一番。我仍然悄悄地走自己的老路，不去关心成败，尽量不理睬我的敌手们。”<sup>①</sup>

.....

**1824年5月2日**（谈社交、绘画、宗教与诗；歌德的黄昏思想）

歌德责怪我没有去访问这里一个有声望的人家。他说，“在这一冬里，你本可以在那家度过许多愉快的夜晚，结识一些有趣

---

① 歌德意识到在标榜主观主义的浪漫时代自己力图从客观现实出发所处的孤立地位；但是他没有意识到，他并没有摆脱他的时代的影响，他的作品大部分实际上都是自传，就足以证明他毕竟是浪漫时代的产物。

的陌生人。不知由于什么怪脾气，你放弃了这一切。”

.....

我说，“我通常接触社会，总是带着我个人的爱好和憎恨以及一种爱和被爱的需要。我要找到生性和我融洽的人，可以和他结交，其余的人和我无关。”

歌德回答说，“你这种自然倾向是反社会的。文化教养有什么用，如果我们不愿用它来克服我们的自然倾向？要求旁人都合我们的脾气，那是很愚蠢的。我从来不干这种蠢事。我把每个人都看作一个独立的个人，可以让我去研究和了解他的一切特点，此外我并不向他要求同情共鸣。这样我才可以和任何人打交道，也只有这样我才可以认识各种不同的性格，学会为人处世之道。因为一个人正是要跟那些和自己生性相反的人打交道，才能和他们相处，从而激发自己性格中一切不同的方面使其得到发展完成，很快就感到自己在每个方面都达到成熟。你也该这样办。你在这方面的能力比你自己所想象的要大，过分低估自己是毫无益处的，你必须投入广大的世界里，不管你是喜欢还是不喜欢它。”

我细心听取了这番忠告，决定尽可能地照办。

傍晚时歌德邀我陪他乘马车出去溜达一下。我们走的路穿过魏玛上区的山岗，可以眺望西边的公园。树已开花，白桦的叶子已长满了，芳草如茵，夕阳的光辉照在上面。我们找到带有画意的树丛，流连忘返。我们谈到开满白花的树不宜入画，因为构不成一幅好画图，正如长满叶子的白桦不宜摆在一幅画的前景里，因为嫩叶和白树干不够协调，没有几大片面积可以突出光与影的对比。歌德说，“吕斯德尔<sup>①</sup>从来不把长满叶子的白桦摆在前景，

---

① 吕斯德尔(Ruysdael, 1628—1682)，十七世纪荷兰最大的风景画家。

他只画没有叶子的、光秃秃的而且破烂的白桦树干。把这样的树干摆在前景完全合式，它的光亮的形状可以产生雄强的效果。”

接着我们随便谈了一些其它问题，然后又谈到某些艺术家想把宗教变成艺术的错误倾向。对他们来说，艺术就应该是宗教。歌德说，“宗教对艺术的关系，和其它重大人生旨趣对艺术的关系一样。宗教只应看作一种题材，和其它人生旨趣享有同等的权利。信教和不信教都不是我们用来掌握艺术作品的器官。掌握艺术作品需要完全另样的力量和才能。艺术应该诉诸掌握艺术的器官，否则就达不到自己的目的，得不到它所特有的效果。一种宗教题材也可以成为很好的艺术题材，不过只限于能感动一般人的那一部分。因此，圣母与圣婴是个很好的题材，可以百用不陈，百看不厌。”

这时我们已绕了树林一圈，在从梯夫尔特转到回魏玛的路上，我们看到了落日。歌德沉思了一阵子，然后向我朗诵一句古诗：

“西沉的永远是这同一个太阳。”<sup>①</sup>

接着就很高兴地说：“到了七十五岁，人总不免偶尔想到死。不过我对此处之泰然，因为我深信人类精神是不朽的，它就象太阳，用肉眼来看，它象是落下去了，而实际上它永远不落，永远不停地照耀着。”

这时太阳在厄脱斯堡后面落下去了，我们感到树林中的晚凉，就把车赶快一点驰向魏玛，停在歌德家门前。歌德邀我进去再坐一会儿，我就进去了。歌德特别和蔼，兴致特别高。他谈得很多

---

① 据法译者注：诗作者是公元五世纪住在埃及巴诺波里斯(Panopolis)的希腊诗人依努斯(Nonnus)。

的是他关于颜色的学说以及他的顽固的论敌。他说他觉得自己对这门科学有所贡献。

他说，“要在世界上划出一个时代，要有两个众所周知的条件：第一要有一副好头脑，其次要继承一份巨大的遗产。拿破仑继承了法国革命，弗里德里希大帝继承了西里西亚战争<sup>①</sup>，路德继承了教皇的黑暗，而我所分享到的遗产则是牛顿学说的错误。现在这一代人固然看不出我在这方面的贡献，将来人会承认落到我手里的并不是一份可怜的遗产。”……

**1824年11月9日(克洛卜施托克和赫尔德)**

今晚在歌德家。我们谈论到克洛卜施托克<sup>②</sup>和赫尔德<sup>③</sup>。我很高兴听他分析这两位的主要优点。

歌德说，“如果没有这些强大的先驱者，我国文学就不会象现在的样子。他们出现时是走在时代前面的，他们仿佛不得不拖着时代跟他们走，但是现在时代已把他们抛到后面去了。这些一度很有必要而且重要的人物现在已不再是有用的工具了。一个青年人如果在今天还想从克洛卜施托克和赫尔德吸取教养，就太落后了。”

我们谈到克洛卜施托克的史诗《救世主》和一些颂体诗及其优点和缺点。我们一致认为，他对观察和掌握感性世界以及描绘人物性格方面都没有什么倾向和才能，所以他缺乏史诗体诗人、

---

① 西里西亚战争即三十年战争，对德国破坏很大。

② 克洛卜施托克(Klopstock, 1724—1803)，比歌德老一辈的一位重要诗人，写过一部宗教史诗《救世主》和一些爱国主义的颂体诗。

③ 赫尔德(Herder, 1744—1803)是德国启蒙运动的先驱，和莱辛齐名，他开创了搜集民歌的风气，推动了浪漫运动。主要著作《对人类史的一些看法》阐明了历史发展的进化观点和人本主义观点。歌德在斯特拉斯堡当大学生时就和赫尔德常来往，受他的影响很深。

戏剧体诗人、甚至可以说一般诗人所必有的最本质性的东西。

歌德说，“我想起他的一首颂体诗描写德国女诗神和英国女诗神赛跑。两位姑娘互相赛跑时，甩开双腿，踢起尘土飞扬，想想这是怎样一幅情景，就应该可以看出这位老好人眼睛并没有盯住活的事物就来画它，否则就不会出这种差错。”

我问歌德在少年时代对克洛卜施托克的想法如何。

歌德说，“我怀着我所特有的虔诚尊敬他，把他看作长辈。我对他的作品只有敬重，不去进行思考或挑剔。我让他的优良品质对我发生影响，此外我就走我自己的道路。”

回到赫尔德身上，我问歌德，他认为赫尔德的著作哪一种最好。歌德回答说，“毫无疑问，《对人类史的一些看法》最好。他晚期向消极方面转化，就不能令人愉快了。”

.....

**1824年11月24日**（古希腊罗马史；德国文学和法国文学的对比）

今晚在看戏前我去看了歌德，发现他很健康，兴致很好。他问到来魏玛的一些英国青年。我告诉他说，我有意陪杜兰先生读普鲁塔克<sup>①</sup>的德文译本。这就把话题引到罗马和希腊的历史，歌德对此提出以下的看法：

“罗马史对我们来说已不合时了。我们已变得很人道，对凯撒的战功不能不起反感。希腊史也不能使我们感到乐趣。希腊人在抵御外敌时固然伟大光荣，但是在诸城邦的分裂和永无休止的内战中，这一帮希腊人对那一帮希腊人进行战斗，这却是令人不

---

<sup>①</sup> 普鲁塔克(Plutarch)，公元一世纪希腊史学家，写过《希腊罗马英雄传》，是西方传记文学的典范。



能容忍的。此外，我们这个时代的全部历史都是伟大的、有重要意义的。来比锡战役和滑铁卢战役的丰功伟绩使马拉松之类战役黯然无光了。我们这个时代的一些英雄人物也不比古代的逊色，例如法国的一些元帅、德国的布柳肖和英国的威灵顿<sup>①</sup>都完全可以和古代那些英雄人物比美。”

话题转到现代法国文学以及法国人对德国作品的日益增长的兴趣。

歌德说，“法国人在开始研究和翻译我们德国作家，倒是做得很对，因为他们在形式和内容主题方面都很狭隘，没有其它办法，只能向外国借鉴。我们德国人受到指责的也许在不讲究形式，但是在内容材料方面，我们比法国人强，考茨布和伊夫兰的剧本就有很丰富的内容主题，够他们长期采用，用之不竭的。但是特别值得法国人欢迎的是我们的哲学理想性，因为每种理想都可以服务于革命的目的。

“法国人有的是理解力和机智，但缺乏的是根基和虔敬。对法国人来说，凡是目前用得上的、对党派有利的东西都仿佛是对的。因此，他们称赞我们，并不是因为承认我们的优点，而只是因为用我们的观点可以加强他们的党派。”

接着谈到我们德国文学以及对某些青年作家有害的东西。

歌德说，“大多数德国青年作家唯一的缺点，就在于他们的主观世界里既没有什么重要的东西，又不能到客观世界里去找材料。他们至多也只能找到合自己胃口、与主观世界相契合的材料。至于对本身自在价值，也就是本来具有诗意的材料，也须契合主观世界才被采用；如果它不契合主观世界，那就用不着对它进行

---

<sup>①</sup> 两位打败拿破仑的名将。



思考了。

“不过象以前说过的，只要我们有一些由深刻研究和生活情境培育起来的人物，至少就我们的青年抒情诗人来说，前途还是很光明的。”

**1824年12月3日（但丁像；劝爱克曼专心研究英国文学）**

最近我接到邀约，要我替一种英国期刊按月就德国文坛上最近的作品写些短评，条件很优厚，我有意接受这份邀约，但是想到把这件事先向歌德说一声也许妥当些。

今晚我在上灯的时刻去看了歌德。窗帘已经放下来了，歌德坐在刚开过晚饭的桌子旁边。桌上点着两支烛，照到他自己的脸上，也照到摆在他面前的一座巨大的半身像。他正在观赏这座雕像。他向我致友好的问候之后，就指着雕像给我看，问我“这是谁？”我说，“是一位诗人，象是一位意大利人。”歌德说，

“这就是但丁。头部很美，雕得好，可是不完全令人欢喜。已经老了，腰弯了，面带怒气；皮肉松散下垂，仿佛是从地狱里出来的<sup>①</sup>。我还有一枚但丁像章，是他还在世时刻的，在一切方面都比这座雕像美得多。”歌德就站起来拿像章给我看。“你看，鼻子多么有魄力，上唇也很有魄力似地鼓起，下腭显出使劲的样子，和下腭骨配合得多么好！至于这座半身雕像，在眼睛和额头部分和像章上的也大致一样，但在其余一切部分就显得较软弱、较苍老了。不过我也不是要责备这件新作品，它大体上还是很好的，值得赞赏的。”

接着歌德又问我近几天来得怎样，想些什么，做些什么。

---

<sup>①</sup> 但丁在《神曲》第一部里游了地狱。

我就告诉他我接到邀约，要我替一种英国期刊就最近的德国散文文学作品按月写些短评，条件很优厚，我很有意接受这项任务。

歌德一直到现在都是和颜悦色的，听到这番话马上沉下脸来，让我看出他的全部面容都显出对我的意图不赞成。

他说，“我倒希望你的朋友们不要侵扰你的安宁。他们为什么要你干超出正业而且违反你的自然倾向的事呢？我们有金币、银币和纸币，每一种都有它的价值和兑换率。但是要对每一种作出正确的估价，就须弄清兑换率。在文学方面也是如此。对金银币你是会估价的，对纸币你就不会估价，还不在于行，你的评论就会不正确，就会把事情弄糟。如果你想正确，想让每一种作品都摆在正确的地位，你必须拿它和一般德国文学摆在一起来衡量，这就要费不少工夫去研究。你必须回顾一下施莱格尔弟兄有什么意图和什么成就，然后还要遍读所有的德国新进步作家，例如弗朗茨·霍恩、霍夫曼、克洛林<sup>①</sup>之流。这还不够，还要每天看报纸，从晨报到晚报，以便马上知道一切新出现的作品，这样你就要糟蹋你的光阴。此外，你对于准备评论得比较透辟的书不能只匆匆浏览，还必须加以研究。你对这种工作能感到乐趣吗？最后，如果你发现坏书真坏，你还不能照实说出，否则就要冒和整个文坛交战的风险。

“不能这样办，听我的话，拒绝接受这项任务。这不是你的正业。你得随时当心不要分散精力，要设法集中精力。三十年前我如果懂得这个道理，我的创作成就会完全不同。我和席勒在他

---

① 弗朗茨·霍恩 (Franz Horn, 1781—1837)，德国次要的诗人和文学史家。霍夫曼 (Hoffmann, 1779—1822)，消极浪漫主义和颓废主义的代表。克洛林 (Clauren, 1771—1854)，感伤气很浓的小说家。这三人都是歌德所鄙视的。

主编的《时神》和《诗神年鉴》两个刊物上破费了多少时间呀！现在我正在翻阅席勒和我的通信，一切往事都栩栩如在目前，我不能不追悔当时干那些工作惹世人责骂，对自己没有一点好处。有才能的人看到旁人做的事总是自信也能做，这其实不然，他总有一天会追悔浪费精力。你卷起头发，只能管一个夜晚，这对你有什么好处？你不过是把一些卷发纸放在头发里，等到第二个夜晚，头发又竖直了。”

他接着说，“你现在应该做的事是积累取之不尽的资本。你现在已开始学习英文和英国文学，你从这里就可以获得所需要的资本。坚持学习下去，利用你和几位英国青年相熟识的好机会。你在少年时代没有怎么学习，所以你现在应该在象英国文学那样卓越的文学中抓住一个牢固的据点。此外，我们德国文学大部分就是从英国文学来的！我们从哪里得到了我们的小说和悲剧，还不是从哥尔德斯密斯<sup>①</sup>、菲尔丁和莎士比亚那些英国作家得来的？就目前来说，德国哪里去找出三个文坛泰斗可以和拜伦、莫尔<sup>②</sup>和瓦尔特·司各特并驾齐驱呢？所以我再说一遍，在英国文学中打下坚实基础，把精力集中在有价值的东西上面，把一切对你没有好处和对你不相宜的东西都抛开。”

我很高兴，我引起歌德说出了这番话，心里安定下来了，决心完全照他的话做下去。

这时传达室报告密勒大臣来了。他和我们一起坐下。话题又回到摆在我们面前的那座但丁半身像以及他的生平和作品，特别

---

① 哥尔德斯密斯(Goldsmith, 1730—1774)，英国作家。他的小说《威克菲尔牧师传》早已介绍到我国；他的诗《荒村》写工业革命时代英国农村衰败情况，在当时传诵很广。

② 莫尔(T. Moore, 1779—1852)，爱尔兰优秀诗人。

提到但丁诗的艰晦。我们谈到，连但丁的本国人也没有读懂他，所以外国人更不容易窥测到他的秘奥。歌德转过来向我说，“你的忏悔神父趁这个机会绝对禁止你研究这位诗人。”

歌德接着又说，“他的诗难懂，主要应归咎于韵的笨重。<sup>①</sup>”此外，歌德评论但丁，还是非常崇敬他的。我注意到他不同意“才能”(Talent)这个词，把但丁叫做一种“天性”<sup>②</sup>，指的仿佛是一种更周全、更富于预见性、更深更广的品质。

---

① 《神曲》用的是“三韵格”，三行一组，下组的第一韵用上组的第二韵，即 aba, bcb, cdc格。大部头诗用这种韵律，确实有些呆板。

② Natur，或译“自然”。

## 1825年

**1825年1月10日(谈学习外语)**

由于对英国人民极感兴趣，歌德要我把几个在魏玛的英国青年介绍给他。今天下午五点左右，他等候我陪同英国工程官员 H 先生来见他。前此我曾在歌德面前称赞过这位 H 先生。我们准时到了，仆人把我们引进一间舒适温暖的房子，歌德在午后和晚间照例住在这里。桌上点着三支烛，他本人不在那里，我们听见他在隔壁沙龙里说话的声音。

H 先生巡视了一番，除画幅以外，还看到墙上挂着一张山区大地图和一个装满文件袋的书橱。我告诉他，袋里装的是许多出于名画家之手的素描以及各种画派杰作的雕版仿制品。这些是长寿的主人毕生逐渐搜藏起来的，他经常取出来观赏。

等了几分钟，歌德就来到我们身边，向我们表示欢迎。他向 H 先生说，“我用德文和你谈话，想来你不见怪，因为听说你的德文已经学得很好了。” H 先生说了几句客气话，歌德就请我们坐下。

H 先生的风度一定给了歌德很好的印象，因为歌德今天在这位外宾面前所表现的慈祥和蔼真是很美。他说，“你到我们这里来学德文，做得很对。你在这里不仅会很容易地、很快地学会德

文，而且还会认识到德文基础的一些要素，这就是我们的土地、气候、生活方式、习俗、社交和政治制度，将来可以把这些认识带回到英国去。”

H先生回答说，“现在英国对德文都很感兴趣，而且日渐普遍起来了，家庭出身好的英国青年没有一个不学德文。”

歌德很友好地插话说，“我们德国人在这方面比贵国要先进半个世纪哩。五十年来我一直忙于学英国语文和文学，所以我对你们的作家以及贵国的生活和典章制度很熟悉。如果我到英国去，不会感到陌生。

“但是我已经说过，你们年轻人到我们这里来学我们的语文是做得对的。因为不仅我们德国文学本身值得学习，而且不可否认，如果把德文学好，许多其它国家的语文就用不着学了。我说的不是法文，法文是一种社交语言，特别在旅游中少不了它。每个人都懂法文。无论到哪一国去，只要懂得法文，它就可以代替一个很好的译员。至于希腊文、拉丁文、意大利文和西班牙文，这些国家的优秀作品你都可以读到很好的德文译本。除非你有某种特殊需要，你用不着花时间和精力去学习这几种语文。德国人按生性就恰如其分地重视一切外国东西，并且能适应外国的特点。这一点连同德文所具有的很大的灵活性，使得德文译文对原文都很忠实而且完整。不可否认，靠一种很好的译文一般可以学到很多东西。弗里德里希大帝不懂拉丁文，可是他根据法文译文读西塞罗<sup>①</sup>，并不比我们根据原文阅读来得差。”

接着话题转到戏剧，歌德问H先生是否常去看戏。H先生回答说，“每晚都去看，发现看戏对了解德文大有帮助。”歌德说，

---

<sup>①</sup> 西塞罗(Cicero)，公元前一世纪罗马的政治家和演说家。



“很可注意的是，听觉和一般听懂语言的能力比会说语言的能力要先走一步，所以人们往往很快就学会听懂，可是不能把所懂得的都说出来。”H先生就说，“我每天都发现这话是千真万确的。凡是我听到和读到的，我都懂得很清楚，我甚至能感觉到在德文中某句话的表达方式不正确。只是张口说话时就堵住了，不能正确地把想说的说出来。在宫廷里随便交谈，在舞会上闲聊以及和妇女们说笑话之类场合，我还很行。但是每逢想用德文就某个较大的题目发表一点意见，说出一点独特的显出才智的话来，我就不行了，说不下去了。”歌德说，“你不必灰心，因为要表达那类不寻常的意思，即使用本国语言也很难。”

歌德接着问H先生读过哪些德国文学作品，他回答说，“我读过《哀格蒙特》，很喜爱这部书，已反复读过三遍了。《托夸多·塔索》<sup>①</sup>也很使我感到乐趣。现在在读《浮士德》，但是觉得有点难。”听到这句话，歌德笑起来。他说，“当然，我想我还不曾劝过你读《浮士德》呀。那是一本怪书，超越了一切寻常的情感。不过你既然没有问过我就自动去读它，你也许会看出你怎样能走过这一关。浮士德是个怪人，只有极少数人才会对他的内心生活感到同情共鸣。靡非斯特<sup>②</sup>的性格也很难理解，由于他的暗讽态度，也由于他是广阔人生经验的生动的结果。不过你且注意看这里有什么光能照亮你。至于《塔索》，却远为接近一般人情，它在形式上很鲜明，也较易于了解。”H先生说，“可是在德国，人们认为《塔索》很难，我告诉大家我在读《塔索》，他们总表示惊讶。”歌德说，“要读《塔索》，主要的一条就是读者已不是一个孩子，而是和上等社会有过交往的。一个青年，

---

① 歌德的一个剧本。

② 靡非斯特，即靡非斯特瓦勒斯，是引诱浮士德的恶魔。

如果家庭出身好，常和上层社会中有教养的人来往，养成了一种才智和良好的风度仪表，他就不会感到《塔索》难。”

话题转到《哀格蒙特》时，歌德说：“我写这部作品是在一七七五年，已是五十年前的事了。当时我力求忠于史实，想尽量真实。十年之后，我在罗马从报纸上看到，这部作品中所写的关于荷兰革命的一些情景已丝毫不差地再度出现了。我由此看出世界并没有变，而我在《哀格蒙特》里的描绘是有一些生命的。”

经过这些谈话，看戏的时间已经到了，我们就站起来，歌德很和善地让我们走了。

.....

**1825年1月18日**（谈母题；反对注诗牵强附会；回忆席勒）

.....

话题转到一般女诗人，莱贝因大夫提到，在他看来，妇女们的诗才往往作为一种精神方面的性欲而出现。歌德把眼睛盯住我，笑着说，“听他说的，‘精神方面的性欲’！大夫怎样解释这个道理？”大夫就说，“我不知道我是否正确地表达了我的意思，但是大致是这样。一般说来，这些人在爱情上不如意，于是想在精神方面找到弥补<sup>①</sup>。如果她们及时地结了婚，生了儿女，她们就决不会想到要做诗。”

歌德说，“我不想追究你这话在诗歌方面有多大正确性，但是就妇女在其它方面的才能来说，我倒是经常发现妇女一结婚，才能就完蛋了。我碰见过一些姑娘很会素描，但是一旦成了贤妻良母，要照管孩子，就不再拈起画笔了。”

<sup>①</sup> 莱贝因(Rehbein, 1825年卒)是魏玛御医。他的看法颇近于后来变态心理学家弗洛伊德的“升华说”。

他兴致勃勃地接着说，“不过我们的女诗人们尽可以一直写下去，她们爱写多少诗就写多少诗，不过只希望我们男人们不要写得象女人写的一模一样！这却是不喜欢的。人们只消看一看我们的一些期刊和小册子，就可以看出一切都很软弱而且日益软弱……”

.....

我提起光看这些“母题”<sup>①</sup>就和读诗本身一样使我感到很生动，不再要求细节描绘了。

歌德说，“你这话完全正确，情况正是这样，你由此可以看出母题多么重要，这一点是人们所不理解的，是德国妇女们所梦想不到的。她们说‘这首诗很美’时，指的只是情感、文词和诗的格律。没有人梦想到一篇诗的真正的作用全在情境，全在母题，而人们却不考虑这一点。成千上万的诗篇就是根据这种看法制造出来的，其中毫无母题，只靠情感和铿锵的诗句反映出一种存在。一般说来，半瓶醋的票友们，特别是妇女们，对诗的概念认识是非常薄弱的。他们往往设想只要学会了作诗的技巧，就算尽了诗的能事，而自己也就功成业就了；但是他们错了。”

雷姆老师<sup>②</sup>进来了。莱贝因告别了，雷姆老师就和我们坐在一起。话题又回到上述塞尔维亚爱情诗的一些母题。雷姆知道了我们在谈什么，就说按照上文歌德所列的母题<sup>③</sup>不仅可以做出诗来，而且一些德国诗人实际上已用过同样的母题，尽管他们并不知道在塞尔维亚已经有人用过。他还举了他自己写的几首诗为

---

① “母题”本是音乐术语，借用到文学里，指的就是主题，歌德把它和“情境”看作同义词。

② 雷姆(Riemer, 1774—1845)在歌德家当家庭教师和私人秘书。

③ 一位德国女诗人翻译了一部塞尔维亚民歌，歌德写评论时把其中的主题(即母题)列了一个表。

例，我也想起在阅读歌德作品过程中曾遇见过一些用这类母题的诗。

歌德说，“世界总是永远一样的，一些情境经常重现，这个民族和那个民族一样过生活，讲恋爱，动感情，那末，某个诗人做诗为什么不能和另一个诗人一样呢？生活的情境可以相同，为什么诗的情境就不可以相同呢？”

雷姆说，“正是这种生活和情感的类似才使我们能懂得其他民族的诗歌。如果不是这样，我们读起外国诗歌来，就会不知所云了。”

我接着说，“所以我总是觉得一些学问渊博的人太奇怪了，他们好象在设想，做诗不是从生活到诗，而是从书本到诗。他们老是说：诗人的这首诗的来历在这里，那首诗的来历在那里。举例来说，如果他们发现莎士比亚的某些诗句在古人的作品中也曾见过，就说莎士比亚抄袭古人！莎士比亚作品里有过这样一个情境：人们看到一位美丽的姑娘，都庆贺称她为女儿的双亲和将要把她迎回家去当新娘的年轻男子。这种情境在荷马史诗里也见过，于是莎士比亚就必定是抄袭荷马了！多么奇怪的事！①好象人们必须走那么远的路去找这类寻常事，而不是每天都亲眼看到、亲身感觉到而且亲口说到这类事似的！”

歌德说，“你说得对，那确实顶可笑。”

我说，“拜伦把你的《浮士德》拆成碎片，认为你从某处得来某一碎片，从另一处得来另一碎片，这种做法也不比上面说的高明。”

---

① 这也是我国过去的注诗家们的恶习，认为好诗“无一字无来历”，于是就穿凿附会起来，说某个词句来源于古代某些大家的诗。李善注《昭明文选》就已如此。

歌德说，“拜伦所引的那些妙文大部分都是我没有读过的，更不用说我在写《浮士德》时不曾想到它们。拜伦作为一个诗人是伟大的，但是他在运用思考时却是一个孩子。所以他碰到他本国人对他进行类似的无理攻击时就不知如何应付。他本来应该向他的论敌们表示得更强硬些，应该说，‘我的作品中的东西都是我自己的，至于我的根据是书本还是生活，那都是一样，关键在于我是否运用得恰当！’瓦尔特·司各特援用过我的《哀格蒙特》中的一个场面，他有权利这样做，而且他运用得很好，值得称赞。他在一部小说里还摹仿过我写的蜜娘<sup>①</sup>的性格，至于是否运用得一样高明，那却是另一问题。拜伦所写的恶魔的变形<sup>②</sup>，也是我写的靡非斯特的续编，运用得也很正确。如果他凭独创的幻想要偏离蓝本，就一定弄得很糟。我的靡非斯特也唱了莎士比亚的一首歌。他为什么不应该唱？如果莎士比亚的歌很切题，说了应该说的话，我为什么要费力来另作一首呢？我的《浮士德》的序曲也有些象《旧约》中的《约伯记》，这也是很恰当的，我应该由此得到的是赞扬而不是谴责。”

歌德的兴致很好，叫人拿一瓶酒来，斟给雷姆和我喝，他自己却只喝马里安温泉的矿泉水。他象是预定今晚和雷姆校阅他的自传续编的手稿，用意也许是在表达方式上作些零星修改。他说，“爱克曼最好留在我们身边听一听。”我很乐意听从这个吩咐。歌德于是把手稿摆在雷姆面前。雷姆就朗读起来，从一七九五年开始。

---

① 蜜娘一译迷娘，歌德的小说《威廉·迈斯特》中的人物，她是一个意大利少女，被强盗劫到德国，威廉·迈斯特救了她，她感谢他，爱上了他，向他唱了三首缅怀故乡的歌，这些短歌很著名。

② 指的似是拜伦未完成的剧本《残废人的变形》，其主角是个奇丑的驼背，被恶魔变形为希腊英雄阿喀琉斯。



今年夏天，我已有幸反复阅读过而且思考过这部自传中未出版的、一直到最近的部分<sup>①</sup>。现在当着歌德的面来听人朗读这部分，给了我一种新的乐趣。雷姆在朗读中特别注意表达方式，我有机会惊赞他的高度灵巧和词句的丰富流畅。但是在歌德方面，所写的这个时期的生活又涌现到他心眼里，他在纵情回忆，想到某人某事，就用详细的口述来填补手稿的遗漏。这个夜晚真令人开心！歌德谈到了当时一些杰出的人物，但是反复谈到的是席勒，从一七九五年到一八〇〇年<sup>②</sup>这段时期，他和席勒交游最密。他们两人的共同事业是戏剧，而歌德最好的作品也是在这段时期写成的。《威廉·迈斯特》脱稿了，《赫尔曼与窦绿苔》也接着构思好和写完了。切里尼的《自传》<sup>③</sup>替席勒主编的刊物《时神》翻译出来了，歌德和席勒合写的《讽刺短诗集》也已由席勒主编的《诗神年鉴》发表。这两位诗人每天都少不了接触。这一切都在这一晚上谈到，歌德总有机会说出最有趣的话来。

在他的作品之中歌德还提到，“《赫尔曼与窦绿苔》在我的长诗之中是我至今还感到满意的唯一的一部，每次读它都不能不引起亲切的同情共鸣。我特别喜爱这部诗的拉丁文译本，我觉得它显得更高尚，仿佛回到了这种诗的原始形式。<sup>④</sup>”

他也多次谈到《威廉·迈斯特》。他说，“席勒责备我掺杂了一些对小说不相宜的悲剧因素。不过我们都知道，他说得不对。在他写给我的一些信里，他就《威廉·迈斯特》说过一些最重要的看法和意见。此外，这是一部最不易估计的作品，连我自己也

---

① 即《诗与真》续编。

② 席勒死于1805年，他和歌德结交是从1794年开始的。

③ 切里尼(B. Cellini, 1500—1571)，意大利的金匠和雕刻家。他的《自传》描述十六世纪罗马和巴黎的生活，写得很生动，是传记文学中一部杰作。

④ 指原始牧歌和田园诗的形式。



很难说有一个打开秘奥的钥匙。人们在寻找它的中心点，这是难事，而且往往导致错误。我倒是认为把一种丰富多彩的生活展现在眼前，这本身就有些价值，用不着有什么明确说出的倾向，倾向毕竟是诉诸概念的①。不过人们如果坚持要有这种东西，他们可以抓住书的结尾处弗列德里克向书中主角说的那段话。他的话是这样：‘我看你很象基士的儿子扫罗。基士派他出去寻找他父亲的一些驴子，却找到了一个王国。②’只须抓住这段话，因为事实上全书所说的不过一句话，人尽管干了些蠢事，犯了些错误，由于有一只高高在上的手给他指引道路，终于达到幸福的目标。”

接着谈到近五十年来普及于德国中等阶层的高度文化，歌德把这种情况归功于莱辛③的较少，归功于赫尔德和维兰德④的较多。他说，“莱辛的理解力最高，只有和他一样伟大的人才可以真正学习他，对于中材，他是危险的人物。”他提到一个报刊界人物，此人的教养是按照莱辛的方式形成的，在上世纪末也扮演过一种角色，可是扮演的是个很不光彩的角色，因为他比他的伟大的前辈差得太多了。

歌德还说：“整个上区德国的文风都要归功于维兰德，上区德国从维兰德学到很多东西，其中表达妥贴的能力并不是最不重要的。”

.....

- 
- ① 歌德所说的“倾向”指抽象的主旨，不限于政治倾向。依他看，宣扬“天意”也是一种倾向。他认为《威廉·麦斯特》的倾向就是寻羊得到王位那个故事所暗示的“天意”。
- ② 见《旧约·撒母耳记》第九至第十章，扫罗在寻羊途中遇见先知撒母耳，得到他的宠爱，在抽签中被立为以色列国王。
- ③ 莱辛(Lessing, 1729—1781)，德国启蒙运动的先驱。
- ④ 维兰德(Wieland, 1733—1813)，比歌德稍老的德国小说家，也在魏玛宫廷中做过官。

歌德对席勒的回忆非常活跃，这一晚后半部分就专谈席勒。

雷姆谈到席勒的外表说，“他的四肢构造、在街上走路的步伐乃至每一个举动都显得很高傲，只有一双眼睛是柔和的。”

歌德说，“是那样，他身上一切都是高傲庄严的，只有一双眼睛是柔和的。他的才能也正象他的体格。他大胆地抓住一个大题目，把它翻来覆去地看，想尽办法来处理它。但是他仿佛只从外表来看对象，并不擅长于平心静气地发展内在方面。他的才能是散漫随意的。所以他老是决定不下，没完没了。他经常临演前还要把剧中某个角色更动一下。

“因为他进行工作一般很大胆，就不大注意动机伏脉（Motivieren）。我还记得为了《威廉·退尔》<sup>①</sup>我和他的争论。他要让盖斯洛突然从树上摘下一个苹果，摆在退尔的孩子头上，叫退尔用箭把苹果从孩子头上射下来。这完全不合我的天性，我力劝他至少要为这种野蛮行动布置一点动机伏脉，先让退尔的孩子向盖斯洛夸他父亲射艺精巧，说他能从一百步以外把一个苹果从树上射下来。席勒先是不听，但是我提出我的论据和忠告，他终于照我的意见改过来了。至于我自己却过分地注意动机伏脉，以致我的剧本不合舞台的要求。例如我的《幽简尼》<sup>②</sup>只是一连串的动机伏脉，这在舞台上是不能成功的。

“席勒的才能生来就适合于舞台。每写成一部剧本，他就前进一步，就更完善些。但是有一点颇奇怪，自从他写了《强盗》以后，他一直丢不掉对恐怖情景的爱好，就连到了他最成熟的时期也还是如此。我还记得很清楚，在我写《哀格蒙特》的监狱一场中向主角宣读死刑判决书时，他硬劝我让阿尔法戴着假面具，蒙

---

① 《威廉·退尔》，席勒最后一部剧本，1804年出版。

② 即歌德的剧本《私生女》中的女主角。

上一件外衣，出现在背景上瞧着死刑判决对哀格蒙特的效果来开心。①如果这样写，就会使阿尔法显得报仇雪恨，残酷无厌了。不过我反对这样写，没有让这种幽灵出现。席勒这个伟大人物真有点奇怪。

“每个星期他都更完善了；每次我再见到他，都觉得他的学识和判断力已前进了一步。他给我的一些书信是我所保存的最珍贵的纪念品，在他所写的作品中也是最高明的。我把他给我的最后一封信当作我的宝库中一件神圣遗迹珍藏起来。”他站起来把这封信取出递给我说，“你看一看，读一读吧。”

这封信确实很美，字体很雄壮。内容是他对歌德的《拉摩的侄儿》评注②的看法，这些评注介绍了当时的法国文学。歌德把手稿交给席勒看过。我把这封信向雷姆朗读了一遍。歌德说，“你看，他的判断多么妥贴融贯，字体也丝毫不露衰弱的痕迹。他真是一个顶好的人，长辞人世时还是精力充沛。信上写的日期是一八〇五年四月二十四日，席勒是当年五月九日去世的。”

我们轮流看了这封信，都欣赏其中表达的明白和书法的美妙。歌德还以挚爱的心情说了一些回忆席勒的话，时间已近十一点钟，我们就离开了。

### **1825年2月24日（歌德对拜伦的评价）**

歌德今晚说，“如果我现在还担任魏玛剧院的监督，我就要

---

① 阿尔法公爵原是对哀格蒙特判死刑的人。判决书是由另一个人向哀格蒙特宣读的。席勒劝歌德加上阿尔法伪装起来藏在哀格蒙特的卧室里，偷看哀格蒙特听到死刑判决时有什么表情。歌德没有听从。

② 《拉摩的侄儿》是法国启蒙运动领袖之一狄德罗的一部小说，歌德曾把它译成德文，并加了评注。歌德还译过狄德罗关于画艺、演剧等的文艺理论著作。

把拜伦的《威尼斯的行政长官》<sup>①</sup>拿出来上演。这部剧本当然太长，需要缩短，但是不能砍掉其中任何内容，而是要保留每一场的内容，把它表达得更简练些。这样就会使剧本较为紧凑，不致因改动而受到损害。效果会因此更强烈，而原来的各种美点也基本上没有丧失。”

歌德这番话使我认识到在上演成百部其它类似的剧本时应该怎么办，我非常喜欢这番箴言，因为它来自有高明头脑而且懂得本行事业的诗人。

接着我们继续谈论拜伦。我提起拜伦在和麦德文<sup>②</sup>谈话中曾说过，为剧院写作是一件最费力不讨好的事。歌德说，“这要看诗人是不是懂得投合观众鉴赏力和兴味的趋向。如果诗人才能的趋向和观众的趋向合拍，那就百事俱备了。侯瓦尔德<sup>③</sup>用他的剧本《肖像》投合了这个趋向，所以博得普遍的赞扬。拜伦也许没有这样幸运，因为他的趋向背离了群众的趋向。在这个问题上，人们并不管诗人有多么伟大。倒是一个只比一般观众稍稍突出的诗人最能博得一般观众的欢心。”

我们仍继续谈论拜伦，歌德很惊赞拜伦的非凡才能。他说，“依我看，在我所说的创造才能方面，世间还没有人比拜伦更卓越。他解开戏剧纠纷(knoten)的方式总是出人意外，比人们所能想到的更高明。”

我接着说，“我看莎士比亚也是如此，特别在写福斯泰夫<sup>④</sup>

---

① 拜伦的剧本大半是他旅居意大利时用意大利题材写的，这部剧本在他的作品中并不重要。

② 麦德文(T. Medwin, 1788—1869)在1824年出版过《和拜伦的谈话》。

③ 侯瓦尔德(Houwald, 1778—1845)，德国一位不重要的剧作家，《肖像》是他的一部悲剧。

④ 福斯泰夫是莎士比亚几部历史剧中的著名丑角。

时。我看到福斯泰夫诈骗陷入困境时，不免自问怎样才能使他脱身，莎士比亚的解决办法总是远远超出我的意外。你说拜伦也有这样本领，这对他就是极高的赞扬了。”我又补充了一句，“诗人站得高，俯瞰情节发展的始终，一切都看得很清楚，比视野狭窄的读者总是处在远为便利的地位。”

歌德赞成我的话；想到拜伦，他笑了一声，因为拜伦在生活中从来不妥协，不顾什么法律，却终于服从最愚蠢的法律，即“三整一”律。<sup>①</sup>他说，“拜伦和一般人一样不大懂三整一律的根由。根由在便于理解(Fassliche)，三整一律只有在便于理解时才是好的。如果三整一律妨碍理解，还是把它作为法律来服从，那就不可理解了。就连三整一律所自出的希腊人也不总是服从它的。例如欧里庇得斯的《菲通》以及其它剧本里的地点都更换过。由此可见，对于希腊人来说，描绘对象本身比起盲从一种没有多大意义的法律更为重要。莎士比亚的剧本都尽可能地远离时间和地点的整一；但是它们却易于理解，没有什么剧本比它们更易于理解了，因此，希腊人也不会指责它们。法国诗人却力图极严格地遵守三整一律，但是违反了便于理解的原则，他们解决戏剧规律的困难，不是通过戏剧表演而是通过追述<sup>②</sup>。”

.....

歌德继续谈论拜伦说，“拜伦通过遵守三整一律来约束自己，

---

① “Gesetz der drei Einheiten”。西方剧艺中的“三整一律”，指的是一部剧本中要有一个完整的动作情节(事)，始终在一段完整的时间里(例如二十四小时)在同一地点(例如同一城市)发生，据说这是亚理斯多德在《诗学》里总结出的规律。十七世纪法国新古典主义剧作家严守这个规律，浪漫派剧作家多半根据莎士比亚的范例反对它。过去多译为“三一律”，但 Einheiten 不只指“一”而且还有“完整”的意思，从字面上看，也可能误解为三种“一律”。

② 不是在同一时间和同一地点发生的情节不在舞台上表演，而由人物口述。



对于他那种放荡不羁的性格来说，倒是很适宜的。假如他懂得怎样接受道德方面的约束，那多好！他不懂得这一层，这就是致他死命的原因。可以很恰当地说，毁灭拜伦的是他自己的放荡不羁的性格。

“拜伦太无自知之明了。他逞一时的狂热，既认识不到，也不去想一想他在干什么。他总是责己过宽而责人过严，这就会惹人恨，致他于死命。一开始，他发表了《英伦的诗人们和苏格兰的评论家们》<sup>①</sup>，就得罪了当时文坛上一些最杰出的人物。此后为着活下去，他必须退让一步。可是在以后的一些作品里，他仍旧走反抗和寻衅的道路。他没有放过教会和政府，对它们都进行攻击。这种不顾后果的行动迫使他离开了英国，长此下去，还会迫使他离开欧洲哩。什么地方他都嫌太逼窄，他本来享有完全的人身自由，可是他自觉是关在监牢里，在他看，整个世界就是一个监牢。他跑到希腊，并非出于自愿的决定，是他对世界的误解把他驱逐到希腊的。<sup>②</sup>

“和传统的爱国的东西决裂，这不仅导致了他这样一个优秀人物的毁灭，而且他的革命意识以及与此结合在一起的经常激动的心情也不允许他的才能得到恰当的发展，他一贯的反抗和挑剔对他的优秀作品也是最有害的。因为不仅诗人的不满情绪感染到读者，而且一切反抗都导致否定<sup>③</sup>，而否定止于空无。我如果把坏的东西称作坏的，那有什么益处？但是我如果把好的东西称作

---

① 拜伦的一部早年作品被苏格兰批评家们指责得体无完肤，于是他在《爱丁堡评论》发表这篇辛辣的讽刺文，反击他的批评者。

② 歌德所理解的自由和拜伦所理解的显然不是一回事。在政治方面拜伦当然远比歌德进步，他到希腊是参加希腊的解放战争。歌德希望拜伦也象他自己一样做个安分守己的庸俗市民，这实在很可笑。

③ 消极。



坏，那就有很大的害处。谁要想做好事就不应该谴责人，就不去为做坏了的事伤心，只去永远做好事。因为关键不在于破坏而在于建设，建设才使人类享受纯真的幸福。”<sup>①</sup>

这番话顶好，使我精神振奋起来，我很高兴听到这种珍贵的箴言。

歌德接着说，“要把拜伦作为一个人来看，又要把他作为一个英国人来看，又要把他作为一个有卓越才能的人来看。他的好品质主要是属于人的，他的坏品质是属于英国人和一个英国上议院的议员的，至于他的才能，则是无可比拟的。

“凡是英国人，单作为英国人来说，都不擅长真正的熟思反省。分心事务和党派精神使他们得不到安安静静的修养。但是作为实践的人，他们是伟大的。

“因此，拜伦从来不会反省自己，所以他的感想一般是不成功的。例如他所说的‘要大量金钱，不要权威’那句信条就是例证，因为大量金钱总是要使权威瘫痪的。

“但是他在创作方面总是成功的。说实话，就他来说，灵感代替了思考。他被迫似的老是不停地做诗，凡是来自他这个人，特别是来自他的心灵的那些诗都是卓越的。他做诗就象女人生孩子，她们用不着思想，也不知怎样就生下来了。

“他是一个天生的有大才能的人。我没有见过任何人比拜伦具有更大的真正的诗才。在掌握外在事物和洞察过去情境方面，他可以比得上莎士比亚。不过单作为一个人来看，莎士比亚却比拜伦高明。拜伦自己明白这一点，所以他不大谈论莎士比亚，尽管他对莎士比亚的作品能整段整段地背诵。他会宁愿把莎士比亚

---

<sup>①</sup> 这种只立不破的看法是反辩证、反改革的。

完全抛开，因为莎士比亚的爽朗心情对拜伦是个拦路虎，他觉得跨不过去。但是他并不抛开蒲柏<sup>①</sup>，因为他觉得蒲柏没有什么可怕的。他一遇到机会就向蒲伯表示敬意，因为他知道得很清楚，蒲柏对他不过是一种配角。”

歌德对拜伦似乎有说不完的话，我也听不厌。说了一些旁的话以后，他又继续说：

“处在英国上议院议员这样高的地位，对拜伦是很不利的；因为凡是有才能的人总会受到外在世界的压迫，特别是象他那样出身地位高而家产又很富的人。对于有才能的人，中等阶层的地位远为有利，所以我们看到凡是大艺术家和大诗人都属于中产阶级。拜伦那种放荡不羁的倾向如果出现在一个出身较微、家产较薄的人身上，就远没有在他身上那样危险。他的境遇使他有力量把每个幻想付诸实施，这就使他陷入数不尽的纠纷。此外，象他那样地位高的人能对谁起敬畏之心呢？他想到什么就说什么，这就使他和世人发生了解决不完的冲突。”

歌德接着说，“看到一个地位高、家产富的英国人竟花去一生中大部分光阴去干私奔和私斗，真使人惊讶。拜伦亲口说过，他的父亲先后和三个女人私奔过。他这个儿子只和一个女人私奔过一次，比起父亲来还算有理性了。

“拜伦不能过寂寞生活，所以他尽管有许多怪脾气，对和他交游的人却极其宽容。有一晚他在朗诵他吊唁慕尔将军<sup>②</sup>的一首好诗，而他的贵友们听了却不知所云。他并没有生气，只把诗稿

---

① 蒲柏(Pope, 1688—1744) 是十八世纪英国新古典主义派诗人，对诗律和词汇的驾驭颇轻巧，且长于讽刺，对拜伦有影响，尽管在流派上两人是对立的。

② 英译作 Sir John Moore，他在1809年一场战役中大败法军。而自己也中弹身死。

放回到口袋里。作为诗人，他显得和绵羊一样柔顺，别的诗人会叫那班贵友见鬼去。”

**1825年3月22日**（魏玛剧院失火，歌德谈他如何培养演员）

昨夜十二点钟后不久，我们被火警惊醒了。人们大声喊“剧院失火啦！”我马上穿衣，赶忙跑到失火地点。一片巨大的普遍的惊慌。几点钟之前，我们还在那里欣赏女演员拉罗西在康保兰<sup>①</sup>的《犹太人》一剧中所作的精彩表演，男演员赛伊德尔的滑稽诙谐也引起哄堂大笑。可是就在这个不久前还给我们精神享受的地方，最可怕的毁灭性元素却在猖獗肆虐了。

.....

我回家休息了一忽儿，上午就跑去看歌德。

仆人告诉我，歌德感到不舒服，在床上躺着。不过歌德还是把我召到他身边，把手伸给我握。他说，“这对我们都是损失，可是有什么办法呢？我的小孙子沃尔夫一大早就来到我床边，握住我的手，睁着大眼盯住我说，‘人的遭遇就是这样呀！’除掉我亲爱的小沃尔夫用来安慰我的这句话以外，还有什么可说的呢？我苦心经营差不多三十年之久的这座剧院，现在化为灰烬了。不过小沃尔夫说得对，‘人的遭遇就是这样呀。’夜里我没有怎么睡觉，从窗孔里望见烟火不断地飞向天空。你可以想象到，我对过去岁月的许多回忆都浮上心头，想起我和席勒的多年努力，想起我爱护的许多学徒的入院和成长，想到这一切，我的心情不免有些激动。因此，我想今天最好还是躺在床上。”

我称赞他想得周到。不过看来他好象毫不衰弱和困倦，心情

---

<sup>①</sup> 康保兰（R.Cumberland），英国十八世纪剧作家，他的讽刺剧颇受歌德赞赏。

还是很舒畅和悦的。我看躺在床上是他经常用来应付非常事故的一种老策略，例如他害怕来访者太拥挤的时候，也总是躺在床上。

歌德叫我在床前的椅子上坐下呆一忽儿。他对我说，“我想念到你，为你感到惋惜，现在还有什么可以供你消遣夜晚的时间呢！”

我回答说，“您知道我多么热爱戏剧。两年前我初到此地时，我对戏剧毫无所知，只在汉诺威看过三四次戏。刚来时什么对我都是新鲜的，无论是演员还是剧本。从那时以来，听您的教导，我把全副精神都放在接受戏剧的印象上，没有在这上面用过多少思考或反省。说实话，这两个冬天我在剧院里度过了我生平一些最无害也最愉快的时光。我对剧院着迷到不仅每场不漏，而且得到许可参观排练。这还不够，白天路过剧院，碰巧看到大门开着时，我就走进去，在正厅后座的空位置上坐上半个钟头，想象某些可能上演的场面。”

歌德笑着说，“你简直是个疯子，不过我很喜欢你这样。老天爷，但愿所有的观众都是这样的孩子们！——你基本上是对的，一个够年轻的人只要没有娇惯坏，很难找到一个比剧院更适合他的地方了。人们对你没有任何要求，你不愿意开口说话就不必开口说话；你象个国王，安闲自在地坐在那里，让一切在你眼前掠过，让心灵和感官都获得享受，心满意足。那里有的是诗，是绘画，是歌唱和音乐，是表演艺术，而且还不止这些哩！这些艺术和青年美貌的魔力都集中在一个夜晚，高度协调合作来发挥效力，这就是一餐无与伦比的盛筵呀！即使当中有好的也有坏的，但是总比站在窗口呆望，或是坐在一间烟雾弥漫的房子里和几个亲友打牌要强得多。魏玛剧院还是不可小视的，这是你知道

的。它总还是我们的极盛时代留下来的一个老班底，又加上一批新培养出来的人材。我们总还可以上演些足以欣赏的东西，至少是形象完整的东西。”

我插嘴说，“二三十年前我要是躬逢其盛，那多好！”

歌德回答说，“那确实是个兴盛时期。当时有些重大的便利条件帮助了我们。试想一下，当时令人厌倦的法国文艺趣味风行时期才刚过去不久，德国观众还没有让过分的激情教坏，莎士比亚正以他的早晨的新鲜光辉在德国发生影响，莫扎特的歌剧刚出世，席勒的一些剧本一年接着一年地创作出来，由他亲自指导，让这些剧本以旭日的光辉在魏玛剧院上演，试想一下这一切，你就可以想象到当时老老少少所享受的就是这种盛筵，而当时听众是怀着感激的心情对待剧院的。”

我接着说，“亲身经历过那个时代的老一辈子，总是经常向我赞扬魏玛剧院当时的崇高地位。”

歌德回答说，“我不想否认，剧院当时的情况确实不坏。不过关键在于当时大公爵让我完全自由处理剧院的事，我爱怎样办就怎样办。我不要求布景堂皇，也不要求服装鲜艳，我只要求剧本一定要好。从悲剧到闹剧，不管哪个类型都行，不过一部剧本总要有使人喜见乐闻的东西。它必须宏伟妥贴，爽朗优美，至少是健康的、含有某种内核的。凡是病态的、萎靡的、哭哭啼啼的、卖弄感情的以及阴森恐怖的、伤风败俗的剧本，都一概排除。我担心这类东西毒害演员和观众。

“我通过剧本来提高演员。因为研究和不断运用卓越的剧本必然会把一个人训练成材，只要他不是天生的废品。我还和演员们经常接触。我亲自指导初步排练，力求每个角色显出每个角色的意义。主要的排练我也亲自到场，和演员们讨论如何改进。每



次上演我都不缺席，下一次就把我认为不对的地方指出来。

“用这种方法，我使演员们在表演艺术方面精益求精。但是我设法提高整个演员阶层在社会评价中的地位，把最好的、最有希望的演员们纳入我的社交圈子，让世人看出我把他们看作配得上和我自己交朋友。结果其他魏玛上层人士也不甘落后，不久男女演员们就光荣地被接纳到最好的社交圈子里去了。通过这一切，演员们在精神上和外表上的教养都大大提高了。……

“席勒本着和我一样的认识进行工作。他和男女演员也有频繁的交往。他和我一样出席所有的排练，在他的剧本上演成功之后，他总是邀请他们到他家里去，和他们一起过一个快活的日子，共同欢庆成功的地方，并且讨论下次如何改进。但是席勒初参加我们这个集体时，就发现这里的演员和观众都已受过高度的教育。不可否认，这对他的剧本上演迅速获得成功是大有帮助的。”

我很高兴听到这样详细地谈及这个题目，我一向对这个题目很感兴趣，由于昨夜的火灾，首先浮上心头的也是这个题目。

我向他说，“您和席勒多年来对魏玛剧院作过许多很好的贡献，昨夜的火灾在某种程度上也结束了一个伟大的时代，这个时代恐怕要过很久才能回到魏玛来。你过去监督魏玛剧院时看到它非常成功，一定感到很大的快慰。”

歌德叹口气回答说，“可是麻烦和困难也不少。”

我说，“困难大概在于在那样多人形成的一个集体里维持住井井有条的秩序。”

歌德回答说，“要达到这一点，很大一部分要靠严厉，更大一部分要靠友爱，但是最重要的还是要靠通情达理，大公无私。

“我当时要警戒的有两个可能对我是危险的敌人。一个是我对才能的热爱，这很可能使我偏私。另一个敌人我不愿意说，但



是你是知道的。我们剧院里有不少年轻漂亮而且富于精神魔力的妇女。我对其中许多人颇有热爱的倾向，而她们对我也走了一半路来相迎。不过我克制住自己，对自己说，‘不能走得更远了！’我认识到自己的地位和职责。我站在剧院里，不是作为一个私人，而是作为一个机构的首脑。对我来说，这个机构的兴旺比我个人霎时的快乐更为重要。如果我卷入任何恋爱纠纷，我就会象一个罗盘的指针不能指向正确的方向，因为它旁边还有另一种磁力在干扰。

“通过这样的清白自持，我经常是自己的主宰，也就能经常是剧院的主宰。因此我受到必有的尊敬，如果没有这一点，一切权威很快就会垮台。”

歌德这番自白使我深受感动。前此我从旁的方面听到过关于歌德的类似的话，现在听到歌德亲口证实，心里很高兴。因此我更敬爱他，和他热烈地握手告别。

我回到失火场所。火焰和浓烟仍从废墟中往上升腾。人们在忙着灭火和拆卸。我在附近发现烧焦的手稿的残片。这是歌德的剧本《塔索》中的一些段落。

**1825年3月27日**（筹建新剧院；解决经济困难的办法；谈排练和演员分配）

我和一些客人在歌德家里吃饭。他把新剧院的图案拿给我们看。这个图案和前天他跟我们谈过的一样，无论内部还是外部都说明这会是一座很漂亮的剧院。

有人说，这样漂亮的新剧院在装饰和服装方面应该比旧剧院好。我们还认为人员也日渐不够了。在正剧和歌剧两方面都要配备一些优秀的青年演员，同时我们也不是没有看到这一切都需要一大笔经费，而这是原先的经济情况所办不到的。

歌德说，“我知道得很清楚，在节约的借口下，可以请一些花钱不多的人进来。但是应该想到，这种办法对经济并无好处。对经济情况最有害的办法莫过于把一些基本项目都勉强节省掉。我们的目标应该是每晚都满座。要达到这个目标，有一个年轻的男歌手、一个年轻的女歌手、一个能干的男主角和一个能干的、色艺俱佳的、年轻的女主角，就可以作出很多的贡献。嗯，如果我仍然当最高领导，我还要进一步采取改善经济情况的办法，你们会发现我不会缺乏必须有的金钱。”

我们问歌德他想的是什么办法。

歌德回答说，“我想采用一个很简单的办法，就是在星期天也演戏。这样每年至少能多出四十个晚场的收入。如果财库每年不增添一万到一万五千元，那就算很坏了。”

我们觉得这条出路切实可行，还提到庞大的劳动阶级从星期一到星期六照例每天忙到很晚，星期天是唯一的休息日。在这天晚上他们会觉得与其挤在一个乡村小酒馆里跳舞、喝啤酒，倒不如到剧院里去享受较高尚的乐趣。我们还认为，农夫和小业主乃至附近小市镇的职员和殷实户，也会觉得星期天是个到魏玛去看戏的很合适的日子。此外，对于既不进宫廷，又不是高门大第或上层社团的成员的人们来说，星期天在魏玛一向是个最沉闷无聊的日子，一些孤零零的单身汉就不知道到哪里去才好。可是人们总是要求让他们每逢星期天夜晚有地方可去，开开心，忘掉一周来的烦恼。

星期天准许演戏是符合魏玛以外其它德国城市的老习惯的，所以歌德的想法得到完全赞成，大家都认为这是个好办法。不过还有一点疑虑：魏玛宫廷是否批准？

歌德回答说，“魏玛宫廷足够慈善和明智，不会阻止一种为

城市谋福利的办法，而且这是一个重要的机构。魏玛宫廷一定会作出一点小牺牲，把星期天的例行晚会移到另一天去。①万一这不行，我们为星期天上演，可以找到足够的为宫廷所不爱看而广大人民却觉得完全适合他们口味的剧本，这样就会很如意地充实财库。”

接着话题转到演员，大家对演员力量的利用和浪费谈得很多。

歌德说，“我在长期实践经验中发现一个关键，那就是决不排除一部正剧或歌剧，除非有十足的把握可以期望它连演几年都得到成功。没有人能充分考虑到排练一部五幕正剧乃至一部五幕歌剧要费多大力量。亲爱的朋友们，一个歌手把他在各景各幕所扮演的角色懂透练熟，需要下很多的功夫，至于要把合唱弄得象样，那就要下更多的功夫了。

“人们往往轻易地下令排练一部歌剧，而对这部歌剧是否能成功，却心中无数，他们只是从很不可靠的报章评论中听说过这部歌剧。我每逢听到这种情况，就不寒而栗。我们德国现在已有过得去的驿车，甚至开始有了快驿车。我主张在听到有一部歌剧在外地上演过而且博得赞赏时，就派一位导演或剧院中其他可靠的成员到现场观摩表演，以便弄清楚这部受到高度赞赏的新歌剧是否真好或适用，我们的力量是否够演出它。这种旅行费用比起所得到的裨益和所避免的严重错误来，是微不足道的。

“还有一点，一部好剧本或歌剧一旦经过排练，就要有短期间歇地一直演下去，只要它还在吸引观众，得到满座。这个办法也适用于一部老剧本或老歌剧。这种脚本也许扔开很久不上演

---

① 星期天演戏虽为清教徒所反对，但在欧洲过去已很流行。魏玛剧院主要为宫廷而设，魏玛宫廷星期天有例行晚会，剧院在星期天不演戏是个特例。歌德想破这个例，一方面是为多赚钱，另一方面也是要剧院向一般市民开放。

了，现在拿来上演，就要重新排练，才演得成功。这种表演也要有短期间歇地重复下去，只要观众对它还感到兴趣。人们总是希望经常看到新的东西，对一部费大力排练出来的好剧本只愿看一次，至多是看两次，或是让前后两次上演之间的间歇拖到六周或八周之久，中间就有必要重新排练。这种情况对剧院是真正的伤害，对参加的演员们的力量也是不可宽恕的浪费。”

歌德好象把这个问题看得很重要，对它非常关心，所以谈到这个问题时热情洋溢，不象他平时那样恬静。

他接着说，“在意大利，人们每夜都上演同一部歌剧，达到四周或六周之久，而伟大的意大利儿女们决不要求更换。有教养的巴黎人看法国大诗人们的古典剧，总是百看不厌，以至能背诵剧文，用经过训练的耳朵去听出每个字音的轻重之分。在魏玛这里，人们让我的《伊菲革涅亚》和《塔索》荣幸地得到上演，可是能演几次呢？四、五年还难得演上一次。听众觉得这些剧本乏味。这是很可理解的。演员们没有表演这些剧本的训练，观众也没有听这些剧本的训练。倘若演员们通过较经常的重演，深入体会到所演角色的精神，自己就变成那个角色，他们的表演就有了生命，仿佛不是经过排练，而是一切都从本心深处流露出来，那么，观众就不会仍然不感兴趣，不受感动了。

“实际上我一度有过一个幻想，想有可能培育出一种德国戏剧。我还幻想我自己在这方面能有所贡献，为这座大厦砌几块奠基石。我写了《伊菲革涅亚》和《塔索》，就怀着孩子气的希望，望它们能成为这种奠基石。但是没有引起感动或激动，一切还象往常一样。倘若我有了成效，博得了赞赏，我会写出成打的象《伊菲革涅亚》和《塔索》那样的剧本。但是，我已经说过，没有能把这类剧本演得有精神、有生气的演员，也没有能同情地

聆听和同情地接受这类剧本的观众。”

**1825年4月14日(挑选演员的标准)**

今晚在歌德家。因为关于剧院和剧院管理的讨论正提到现时的日程上来，我就问歌德根据什么标准去挑选一个新演员。

歌德回答说：“这也很难说，我进行挑选的方式有各种各样。如果新演员原先已有好声望，我就让他表演，看他能否与其他演员合拍，他的表演作风是否扰乱整体，看他能否弥补缺陷。倘若一个年轻人从来没有上过台，我首先就察看他个人的风度，看他有没有悦人或吸引人的地方，特别看他有没有控制自己的能力。因为一个演员如果没有自制力，在旁人面前不能显示出自己做得恰到好处，一般说来，就是个庸才。他这行职业要求他不断地否定自己，不断地在旁人的面具下深入体验着和生活着！

“如果他的外貌和举止动静合我的意，我就让他朗诵，来测验他的发音器官的强度和广度，以及他在心灵方面的能力。我让他读一位大诗人的雄伟章节，来看他能否感觉到真正伟大的东西而且把它表达出来；再让他读些热情奔放乃至粗犷的东西来测验他的气力。然后我让他读些明白易懂的、风神隽永的、讽刺性的俏皮的东西，看他如何处理这类东西，是否有足够的精神自由来运用自如。接着我又让他读一些描写一位伤心人的苦楚、一个伟大心灵的痛苦的章节，看他有没有表达激情的能力。

“如果在这一切方面他都能使我满意，我就有理由希望把他训练成为一个重要的演员。如果他在某些方面显然比另一些方面强，我就会注意他的特长所在。我因此也认识到他的弱点所在，专在这方面加强对他的训练，把他培育成材。我如果发现他发音有方言或土话的毛病，就力劝他把方言土话丢掉，建议他多和没



有这种毛病的剧院同事交朋友，进行一些友好的练习。我还要问他会不会舞蹈和击剑，如果不会，我就把他交给击剑师和舞蹈师去培训一段时间。

“如果他练到能上台了，我首先只分配和他的个性相宜的角色给他演，不要求他别的，只要求他把自己表现出来。这时如果我看到他生性火气大，我就叫他演不动情感的冷静人物，反之，如果他生性太安静，没精打采，我就叫他演有火气的鲁莽人物。这样他就学会抛开他自己，设身处地把旁人的性格体验出来。”

话题转到剧本中角色的分配，在这个问题上歌德有下面一段话，我看是值得注意的：

“有一种想法是极错误的，就是认为一部平凡的剧本应该分配给平凡的演员去演。其实，一部第二、三流的剧本如果分配给第一流的演员去演，会出人意外地得到提高，变成好作品。如果这类剧本分配给第二、三流演员去演，效果完全等于零，就不足为奇了。

“二流演员分配在大剧本中倒顶好，因为他们可以起到象绘画中的那种阴影作用，把在强光中的东西很好地烘托出来。”①

① 歌德从1791年起就任魏玛剧院的总监，除掉到意大利和瑞士旅游之外，任职数十年之久。从剧院建筑、演员培养、上演剧本的选择和排练，乃至经费的筹措，他都躬任其劳。此外，他在文学创作上，绝大部分时间也花在写剧本方面，有些是专为魏玛剧院写的。和他密切合作的席勒也是如此。所以对魏玛剧院的了解是了解歌德和席勒所必不可少的，因连选以上几篇谈话。

要了解戏剧在歌德的文艺活动中何以占首要地位，还要了解戏剧在西方文艺中所占的地位。西方文艺的几个高峰时代都是戏剧鼎盛时代：第一个高峰是希腊悲剧时代，第二个高峰是英国莎士比亚时代，第三个高峰是法国莫里哀时代，第四个高峰便是德国歌德时代。戏剧之所以重要，有两个原因。第一，上演的戏剧是一般人民接触文艺的最好途径，也是文艺得到人民鉴定和促进的最好途径。其次，戏剧从起源时起就是抒情诗与史诗的综合（黑格尔的说法），愈到近代，它所综合的艺术就愈广，首先是与器乐和声乐结合成近代歌剧，有灯光布景、服装装饰乃至舞台建筑的配备，绘画、雕刻、建筑、诗歌、散文都和音乐打成一片了。到了我们这个时代，戏剧通过电影、电视所接触的民众空前广泛，所综合的艺术也空前丰富多彩，这应该是我们文艺的重点，所以歌德的戏剧实践和理论，有一部分还是值得我们借鉴的。



**1825年4月20日**（学习先于创作；集中精力搞专业）

歌德今晚让我看了一位青年学生的来信，他要求歌德把《浮士德》下卷的提纲给他，因为他有意替歌德写完这部作品。他直率地、愉快地、诚恳地陈述了自己的愿望和意见，最后大言不惭地说，目前所有其他人在文学上的努力都一文不值，而在他自己身上，一种新文学却要开花吐艳了。

.....

歌德说，“国家的不幸在于没有人安居乐业，每个人都想掌握政权；文艺界的不幸在于没有人肯欣赏已经创作出的作品，每个人都想由他自己来重新创作。此外，没有人想到在研究一部诗作中求得自己的进步，每个人都想马上也创作出一部诗来。

“此外，人们不认真对待全局，不想为全局服务，每个人只求自己出锋头，尽量在世人面前露一手。到处都可以看到这种错误的企图。人们在仿效新近的卖弄技巧的音乐家，不选择使听众获得纯粹音乐享受的曲调来演奏，只选择那种能显示演奏技巧的曲调去博得听众喝彩。到处都是些想出锋头的个人，看不见为全局和事业服务而宁愿把自己摆在后面的那种忠诚的努力。

“因此，人们不知不觉地养成了马马虎虎的创作风气。人们从儿童时代起就已在押韵作诗，做到少年时代，就自以为大有作为，一直到了壮年时期，才认识到世间已有的作品多么优美，于是回顾自己在已往年代里浪费了精力，走了些毫无成果的冤枉路，不免灰心丧气。不过也有许多人始终认识不到完美作品的完美所在，也认识不到自己作品的失败，还是照旧马马虎虎地写下去，写到老死为止。

“如果尽早使每个人都学会认识到世间有多么大量的优美的

作品，而且认识到如果想做出能和那些作品媲美的作品来，该有多少工作要做，那么，现在那些做诗的青年，一百个人之中肯定难找到一个人有足够的勇气、恒心和才能，来安安静静地工作下去，争取达到已往作品的那种高度优美。有许多青年画家如果早就认识和理解到象拉斐尔那样的大师的作品究竟有什么特点，那么，他们也早就不会提起画笔来了。”

话题转到一般错误的志向，歌德接着说：

“我过去对绘画艺术的实践志向实在是错误的，因为我在这方面缺乏有发展前途的自然才能。对周围自然风景我原来也有一定的敏感，所以我早年的绘画尝试倒是有希望的。意大利之游毁坏了我的乐趣。取而代之的是一种广泛的阅览，可爱的娴熟手腕就一去不复返了。我既然不能从技巧和美感方面发展艺术才能，我的努力就化为乌有了。”

歌德接着说，“有人说得很对，人的才能最好是得到全面发展，不过这不是人生来就可以办到的。每个人都要把自己培养成为某一种人，然后才设法去理解人类各种才能的总和。<sup>①</sup>”

听到这番话，我就想起《威廉·迈斯特》里有一段也说，“世上所有的人合在一起才组成人类，我们只能关心我们懂得赏识的东西。”我还想到《漫游时代》里的雅诺劝每个人只学一门专业，他说现在是要片面性的时代，既懂得这个道理而又按照这个道理为自己和旁人进行工作的人，是值得庆贺的。

这里有一个问题：一个人该选择什么专业才既不超出自己的

---

① 最后一句，英译作“不过同时设法达到全人类都是组成部分的那个总的概念”，法译作“然后设法认识其他许多个人总和所代表的东西”。统观全段，歌德要说的是：人类全体各方面的才能应该得到全面发展，每个人应有专业，只能发展某一种才能，然后去认识各种领域的成就。

能力范围，又不致做得太少呢？

一个人的任务如果在监督许多部门，要进行判断和领导，他就应该对许多部门都力求获得尽可能深刻的见识。例如一个领袖或未来的政治家在教养方面就不怕过分的多面性，因为他的专业正需要多面性。

诗人也应力求获得多方面的知识，因为整个世界都是他的题材，他对这种题材要懂得如何处理和如何表达。

但是一个诗人不应设法当一个画家，他只要能通过语言把世界反映出来，就该心满意足了，正如他把登台表演留给演员去干一样。

见识和实践才能要区别开来，应该想到，每种艺术在动手实践时都是艰巨的工作，要达到纯熟的掌握，都要费毕生的精力。

所以歌德虽力求多方面的见识，在实践方面却专心致志地从事一种专业。在实践方面他真正达到纯熟掌握的只有一门艺术，那就是用德文写作的艺术。至于他所表达的题材是多方面的自然，那又是另一回事了。

教养和实践活动也应该区别开来。诗人的教养要求把眼睛多方训练到能掌握外界事物。歌德虽然说他绘画的实践志向是错误的，但是这对于训练他成为诗人还是有益的。

歌德说过，“我的诗所显示的客观性<sup>①</sup>要归功于上面说的极端注意眼睛的训练。所以我十分重视从眼睛训练方面获得的知识。”

不过我们要当心，不要把教养的范围弄得太广阔。

歌德说过，“自然科学家们最容易犯这种范围太广的毛病，

---

<sup>①</sup> 原文Gegenständlichkeit照字面可译“客观性”或“对象性”，指的不是一般“客观态度”，而是有客观现实的基础，译“现实性”或较妥。

因为研究自然正要求协调的广泛的教养。”

但是另一方面，每个人对他那一专业所必不可少的知识也应努力避免狭隘和片面。

写剧本的诗人应该有舞台方面的知识，才能衡量他可以利用的手段，尤其是知道什么事该做，什么事不该做。为歌剧作曲的人也应该懂诗，才能分别好坏，不致用不合适的东西来糟踏他那门艺术。

歌德说过，“韦伯不该作《欧里扬特》那部乐曲<sup>①</sup>，他应该很快就看出所用的题材很坏，做不出好东西来。我们应该要求每个作曲家把懂诗当作他那门艺术所应有的前提。”

画家也应有区别题材的知识，因为他那门艺术也要求他懂得什么该画和什么不该画。

歌德说过，“说到究竟，最大的艺术本领在于懂得限制自己的范围，不旁驰博骛。”

因此，自从我和歌德接近以来，他一直要我提防一切分心的事，经常力求把精力集中在一门专业上。如果我表现出一点研究自然科学的兴趣，他总是劝我莫管那些闲事，目前且专心致志地在诗方面下功夫。如果我想读一部他认为对我的专业没有帮助的书，他也总是劝我不要读，说它对我毫无实用。

他有一天对我说，“我自己在许多不属于我本行的事物上浪费了太多的时间。我一想到维加写了多少剧本<sup>②</sup>，就觉得自己写的诗作实在太少了。我本来应该更专心搞自己的本行才对。”

---

① 韦伯(Carl Maria von Weber, 1786-1826)，奥国著名的音乐家，《自由射手》和《仙王奥伯雍》两支歌曲的作者，他的《欧里扬特》1823年在维也纳上演过，不成功。

② 维加(Lope de Vega, 1562-1635)，著名的多产的西班牙剧作家，据说他写的剧本总数在一千五百种左右。

另一回，他又说，“假如我没有在石头上费过那么多的工夫，把时间用得节省些，我就很可能把最珍贵的金刚钻拿到手了。”

由于这个原因，他钦佩和称赞他的朋友迈约<sup>①</sup>，说他毕生专心致志地研究艺术，所以在这方面具有公认为最高的卓越见识。

歌德说，“我也很早就有研究艺术的志向，差不多花了半生光阴去观赏研究艺术作品。但是在某些方面我比不上迈约，所以我每逢得到一幅新画，不马上请迈约鉴定，先要自己细看一番，得出自己的看法。等到我自信已把画的优点和缺点都看到了，才把画拿给迈约看。迈约比我看到的当然深刻得多，在许多地方他看出我没有看到的東西。这样我就日益看出在哪一门专业中说得上有伟大成就意味着什么，要费多大功夫才能达到。迈约所具有的是对整整几千年艺术的深刻见解。”<sup>②</sup>

**1825年4月27日（歌德埋怨泽尔特说他不是“人民之友”）**

傍晚去看歌德，他先约我坐马车到公园下区一游。他对我说，“在动身之前，我让你先看看我昨天收到的泽尔特<sup>③</sup>的一封信

---

① 见第263页正文和注②。

② 爱克曼记歌德的谈话一般是根据每一次谈话的实况，一次可以谈几个题目，但偶尔也围绕某一专题，把多次谈话综合在一起。在这种场合，爱克曼所做的工作就不只是记录，更重要的是编辑，他也表达出更多的个人见解。这次谈话就是一个例子。歌德自己的兴趣很广，他费过很多工夫研究颜色学、植物变形学、矿物学和气象学；对当时英、德、法的历史和哲学也很注意，更不用说对文学的姊妹艺术如雕刻、绘画、建筑和音乐之类都是经常钻研的。在这篇谈话里他却劝人专心致志地搞一门专业，不要分散精力。这是根据他个人的经验，同时也反映出资产阶级式的分工日益严密。在文艺复兴时代，“通才教育”还是一个理想。歌德早期实践还是根据“通才”理想，晚年才日益受到分工制的压力。

③ 泽尔特(Zelter, 1758-1832)，德国建筑师和音乐家，歌德的朋友，曾替歌德的一些短歌谱曲，在观点上他显然比歌德进步。



信，其中谈到我们剧院的事。信上有这几句话：‘我早已看出，要在魏玛为人民建立一座剧院，你并不是一个适当的人。谁把自己变成青色的，羊就会吃掉他。①其他那些当酒还在发酵时就想把瓶口塞住的高贵的老爷们②也应该想到这一点。朋友们，我们居然活着看到了这种事情！’”

歌德看了我一眼，我们两人都笑起来了。他说，“泽尔特是个很好的人，可是他有时不能完全了解我，对我的话作了错误的解释。我毕生都在献身于人民和人民的教化，为什么就不该为他们建立一座剧院呢？只是在魏玛这个居民很少的地方，有人曾开玩笑说，这里有上万的诗人和寥寥几家住户，这里哪能说得上人民呢？更不用说，哪里能谈到人民的剧院呢？魏玛将来无疑也要变成一个大城市，不过想看到魏玛人民繁荣到足以坐满一个剧院，建立和维持一个剧院，我们还要等几百年才行。”

.....

〔游了一趟回来了〕泽尔特的信还摆在桌上。歌德说，“奇怪，真奇怪，一个人的地位在舆论中竟弄到这样是非颠倒！我想不起我曾做过什么得罪人民的事，可是现在竟有人对我下了定论，说我不是人民的朋友。我当然不是革命暴徒的朋友。他们干的是劫掠和杀人放火，在为公众谋福利的幌子下干着最卑鄙的自私勾当。我对这种人不是朋友，正和我不是路易十五的朋友一样。我憎恨一切暴力颠覆，因为得到的好处和毁掉的好处不过相等而已。我憎恨进行暴力颠覆的人，也憎恨招致暴力颠覆的人。但是我因此就不是人民的朋友吗？一切精神正常的人是否不这样

---

① 1934年苏联科学院出版的本书俄译本把这两句译成谚语，“既然叫做蘑菇，就要任人采食。”

② 指时机不成熟就想求速成的人们。



看呢？

“你知道我多么高兴看到任何使我们看到未来远景的改良。但是我已说过，任何使用暴力的跃进都在我心里引起反感，因为它不符合自然。

“我对植物是个朋友，我爱好玫瑰，把它看作我们德国自然界所能产生的最完美的花卉，可是我不那么傻，想在这四月底就在我自己的花园里看见玫瑰花。如果我现在能看到初发青的玫瑰嫩叶，看到它一片又一片地在枝上长起来，一周又一周地壮大起来，五月看到花蕾，六月看到繁花怒放，芳香扑鼻，我就心满意足了。谁要不耐烦等待，就请他到暖房里去吧。

“现在有人说我是君主的一个仆役、一个奴隶。好象这种话有什么意思似的！我所服役的是一个暴君？一个独裁者？是一个吸吮人民的血汗来供他个人享乐的君主？多谢老天爷，这种君主，这样的时代，都已远远落在我们后面了。半个世纪以来，我一直和魏玛大公爵保持着最亲密的关系，在这半个世纪中我和他一起努力工作；但是如果我说得出大公爵有哪一天不在想着要做一点事，采取一点措施，来为地方谋福利，来改善一些个人的生活情况，那我就是在说谎。就大公爵个人来说，他的君主地位给他带来的只有辛苦和困难，此外还有什么呢？他的住宅、服装和饮食比起一个殷实的居民来要胜似一筹吗？你只要到我们的海滨城市看看，就会看出任何一个殷实商人的厨房和酒窖里的储备都要比大公爵的更好。”

歌德继续说，“今年秋天我们要庆祝大公爵开始执政的五十年纪念日。不过我如果正确地想一想他这五十年的执政，那还不只是一种经常不断的服役吗？还不只是一种达到伟大目的的服役、一种为他的人民谋福利的服役吗？如果我被迫当一个君主的

仆役，我至少有一点可以自慰，那就是，我只是替一个自己也是替公共利益当仆役的主子当仆役罢了。”<sup>①</sup>

**1825年5月1日**（歌德为剧院赚钱辩护；谈希腊悲剧的衰亡）

在歌德家吃晚饭。可以设想到，头一个话题是新剧院建筑计划的改变。<sup>②</sup>我原来担心这个最出人意外的措施会大伤歌德的感情。可是一点迹象也没有。我发现他的心情非常和蔼愉快，丝毫不露小气敏感的声色。

他说，“有人在大公爵面前从花费方面攻击我们的计划，说改变一下原计划，就可以节省很多，他们胜利了。我看改变也没有什么不对。一座新剧院毕竟也不过是一个新的火化堆，迟早总有一天会在某种事故中焚毁掉。我就是拿这一点来自慰。此外，多一点或少一点，高一点或低一点，都是不值得计较的。你们还是可以有一座过得去的剧院，尽管它不如我原来所希望或设想的。你们还是进去看戏，我也还是进去看戏。到头来一切都会顶好。”

歌德继续说，“大公爵向我说了他的意见，认为一座剧院用不着建筑得堂皇壮丽。这当然是无可非议的。他还认为剧院从来只有一个目的，那就是要赚钱。这个看法乍听起来倒是有点唯利是图，可是好好地想一想，也决不是没有较高尚的一面。因为一座剧院不仅要应付开销，而且还要赚钱余钱，以便把一切都办得

---

① 在这次谈话里，歌德继1824年2月4日的谈话之后又对自己的政治观点作了自供。泽尔特本是他的好友，直率地告诉他，他是为宫廷贵族服务的，不是“人民的朋友”。他对这类批评很敏感，总觉得旁人冤枉了他，力图替自己开脱。

② 旧剧院失火后，歌德设计了一个新剧院的图样，大公爵听了反对派的话，没有用歌德的设计而用反对派的设计，理由是前者花费太大。

顶好。它在最上层要有最好的领导，演员们要完全是第一流的，要经常上演最好的剧本，以便每晚都达到满座。不过这是用很少几句话来说出很多的内容，这几乎是不可能的。”

我说，“大公爵想利用剧院去赚钱的看法既然意味着必须经常维持住尽善尽美的高峰，似乎是切实可行的。”

歌德回答说，“就连莎士比亚和莫里哀也没有其它看法。他们也首先要用剧院来赚钱啊。为了达到这个主要目的，他们就必须力求一切都尽善尽美，除了一些很好的老剧本以外，还要偶尔演一些崭新的好剧本来吸引观众，使他们感到乐趣。禁止《伪君子》上演对莫里哀是个沉重的打击，这与其说是对作为诗人的莫里哀，倒不如说是对作为剧院老板的莫里哀。作为剧院老板，他得考虑一个重要剧团的福利，要使他自己和演员都有饭吃。”

.....

“假如我是大公爵，我就要在将来主管部门有人事变动时，给年度补助金规定一个永远适用的定额。我要根据过去十年的补助金求得一个平均数，以这个平均数为准，来规定一个公认为足够维持剧团的定额。依靠这笔补助金，我们应该能处理剧院的家务。然后我还要进一步建议，如果院长和导演们通过他们的审慎的强有力的领导，使得财库到年终时还有盈余，这笔盈余就该归院长、导演们和剧团中主要成员分享，作为奖金。这样你就会看到剧院活跃起来，整个机构就会从逐渐打瞌睡的状态中苏醒过来了。”

歌德继续说，“我们的剧院规章有各种各样的处罚条文，但是没有一条酬劳和奖励优异功勋的规程。这是一个大缺点，因为每犯一次错误，我就看到要扣薪；每次做了超过分内的事，我也就应该看得到酬劳。只有每个人都肯比分内事多做一点，剧院才会

兴旺起来。”<sup>①</sup>

.....

天气很好，我们在园子里走来走去，然后坐在一条凳子上，背靠着矮树篱的嫩叶。我们谈到俄底修斯的弓，谈到荷马史诗里的希腊英雄们，谈到希腊悲剧，最后谈到一种广泛流传的说法，说欧里庇得斯造成了希腊戏剧的衰亡。歌德绝对不赞成这种看法。

他说，“说任何个人能造成一种艺术的衰亡，我决不赞成这种看法。有许多不易说明的因素加在一道起作用，才造成了这种结局。很难说希腊悲剧艺术在欧里庇得斯一人手里衰亡，正犹如很难说希腊雕刻艺术是在生于非狄亚斯时代<sup>②</sup>而成就不如非狄亚斯的某个大雕刻家手里衰亡一样。因为一个时代如果真伟大，它就必然走前进上升的道路，第一流以下的作品就不会起什么作用。但是欧里庇得斯所处的是多么伟大的时代呀！那个时代的文艺趣味是前进而不是倒退的。当时雕刻还没有达到顶峰，绘画还仅仅处在萌芽状态。

“纵使欧里庇得斯的作品比起索福克勒斯的作品来确实有很大的缺点，也不能因此说继起的诗人们就只摹仿这些缺点，以至导致悲剧的衰亡。但是如果欧里庇得斯的剧本也有很大的优点，有些甚至比索福克勒斯的作品更好，继起的诗人们为什么不努力摹仿这些优点呢？为什么就不能至少和欧里庇得斯一样伟大呢？

“不过在著名的三大悲剧家<sup>③</sup>之后，没有出现过同样伟大的

---

① 歌德的这套生意经，说明了恩格斯指出的歌德具有伟大诗人和德国庸俗市民的两面性格的矛盾。

② 非狄亚斯是古希腊最大的雕刻家，生于公元前五世纪雅典鼎盛时期。

③ 三大悲剧家指埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯。

第四个、第五个、乃至第六个悲剧家，这个事实确实是不易说明的。我们可以有我们的揣测，多少可以接近真理。

“人是一种简单的东西。不管他多么丰富多彩，多么深不可测，他所处情境的循环周期毕竟不久就要终结的。

“如果当时的情况就象我们可怜的德国现在这样，莱辛写过两三种，我写过三四种，席勒写过五六种过得去的剧本，那么，当时希腊也很可能出现第四个、第五个乃至第六个悲剧家。

“但是希腊当时情况却不同，作品多得不可胜数，三大悲剧家每人都写过一百种或接近一百种的剧本。荷马史诗中的题材和希腊英雄传说大部分都已用过三、四次了。当时存在的作品既然这样丰富，我认为人们不难理解，内容材料都要逐渐用完了，继三大悲剧家之后，任何诗人都看不到出路了。

“他再写有什么用处呢！说到究竟，当时的剧本不是已经够用了吗？埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯三人的那种深度的作品不是摆在那里，让人们听而又听都不感到腻味，不肯任其淹没吗？就连流传下来的他们的一些宏伟的断简残篇所显出的广度和深度，就已使我们这些可怜的欧洲人钻研了一百年之久，而且还要继续搞上几百年才行哩。”

**1825年5月12日**（歌德谈他所受的影响，特别提到莫里哀）

歌德说，“关键在于我们要向他学习的作家须符合我们自己的性格。例如卡尔德隆尽管伟大，尽管我也很佩服他，对我却没有发生什么影响，不管是好的还是坏的。但是对于席勒，卡尔德隆就很危险，会把他引入歧途。很幸运，卡尔德隆到席勒去世之后才在德国为一般人所熟悉。卡尔德隆最大的长处在于技巧和戏剧效果方面，而席勒则在意图上远为健康、严肃和雄伟，所以席勒



如果在自己的长处方面有所损失，而在其它方面又没有学到卡尔德隆的长处，那就很可惜了。”

我们谈到莫里哀，歌德说，“莫里哀是很伟大的，我们每次重温他的作品，每次都重新感到惊讶。他是个与众不同的人，他的喜剧作品跨到了悲剧界限边上，<sup>①</sup>都写得很聪明，没有人有胆量去摹仿他。他的《悭吝人》使利欲消灭了父子之间的恩爱，是特别伟大的，带有高度悲剧性的。但是经过修改的德文译本却把原来的儿子改成一般亲属，就变得软弱无力，不成名堂了。他们不敢象莫里哀那样把利欲的真相揭露出来。但是一般产生悲剧效果的东西，除掉不可容忍的因素之外，还有什么呢？

“我每年都要读几部莫里哀的作品，正如我经常要翻阅版刻的意大利大画师的作品一样。因为我们这些小人物不能把这类作品的伟大处铭刻在心里，所以需要经常温习，以便使原来的印象不断更新。

“人们老是在谈独创性，但是什么才是独创性！我们一生下来，世界就开始对我们发生影响，而这种影响一直要发生下去，直到我们过完了这一生。除掉精力、气力和意志以外，还有什么可以叫做我们自己的呢？如果我能算一算我应归功于一切伟大的前辈和同辈的东西，此外剩下来的东西也就不多了。

“不过在我们一生中，受到新的、重要的个人影响的那个时期决不是无关要旨的。莱辛、温克尔曼和康德都比我年纪大，我早年受到前两人的影响，老年受到康德的影响，这个情况对我是很重要的。再说，席勒还很年轻、刚投身于他的最新的事业时，

---

① 歌德这段评论打破了悲剧和喜剧的传统界限，是值得深思的。单纯的喜剧往往流于闹剧，最高的喜剧总是悲喜剧混合，令人啼笑皆非。另一个显著的例子也许是莎士比亚。



我已开始对世界感到厌倦了，同时，韩波尔特弟兄<sup>①</sup>和施莱格尔弟兄都是在我的眼下登上台的。这个情况也非常重要，我从中获得了说不尽的益处。”

歌德谈了一些重要人物对他的影响之后，话题就转到他对别人的影响。我提起毕尔格<sup>②</sup>，我看这方面似乎有问题，因为毕尔格的纯粹信任自然的才能似乎没有显示出歌德的影响。

歌德说，“毕尔格在才能方面和我有接近处，但是他的道德修养却植根于完全不同的土壤。一个人在修养进程中怎样开始，就会沿着那条线前进。一个在三十岁上写出《希尼普斯夫人》那样的诗的人，显然有些偏离我所走的方向。由于他确实有很大的才能，他博得了一批他很能予以满足的观众，所以对于一个和他无关的同时代诗人有什么特点，他就不操心了。

“一般说来，我们只向我们喜爱的人学习。正在成长的年轻的有才能的人对我有这种好感，但是和我同辈的人之中对我很少有这种好感。我数不出一个重要的人物，说他对我完全满意。人们就连对我的《维特》也进行挑剔，如果我把被指责的字句都勾销掉，全书就很难剩下一句了。不过这一切指责对我毫无害处，因为某些个人的主观判断，不管他们多么重要，毕竟由人民大众纠正过来了。一个不希望有成百万的读者，他就不应该写出一行文字来。

“听众对于席勒和我谁最伟大这个问题争论了二十年。其实有这么两个家伙让他们可以争论，他们倒应该感到庆幸。”

---

① 亚力山大·韩波尔特(1769-1859)，地质地理学家，著有《论宇宙》和《新大陆地理》等书。其兄威廉·韩波尔特见第265页注②。

② 毕尔格(G. A. Bürger, 1747-1794)，德国抒情诗人，浪漫运动的先驱之一，民歌《莱诺勒》的作者。

**1825年6月11日**（诗人在特殊中表现一般；英、法对比）

.....

接着我们谈到世界历史情况和诗的关系，在多大程度上某一国人民的历史比另一国人民的历史更有利于诗人。

歌德说，“诗人应该抓住特殊，如果其中有些健康的因素，他就会从这特殊中表现出一般。英国历史特殊，适宜于诗的表现方式，因为其中有些经常重现的善良的、健康的、因而是带有一般性的因素。法国历史却和诗不相宜，因为它只代表一个一去不复返的生活时代。法国人民的文学，就其植根于这种时代来说，只表现出一种随时代消逝而变为陈旧的特殊。”

歌德后来又说，“现代法国文学还很难评判。德国的影响在法国正在酝酿中，我们要看到结果如何，还要过二十年才行。”

接着我们谈到一些美学家费力对诗和诗人的本质下抽象的定义，达不到任何明显的结果。

歌德说，“有什么必要下那么多的定义？对情境的生动情感加上把它表现出来的本领，这就形成诗人了。”

**1825年10月15日**（近代文学界的弊病，根源在于作家和批评家们缺乏高尚的人格）

今晚歌德显得特别兴高采烈，我有幸又从他口里听到许多重要的话。我们谈到文学界的近况，歌德发表了以下的意见：

“一些个别的研究者和作者们人格上的欠缺，是最近我们文学界一切弊病的根源。特别在批评方面，这种缺点对世界很有害，因为它不是混淆是非，就是用一种微不足道的真相去取消对我们更好的伟大事物。

“已往世人都相信鲁克里蒂娅<sup>①</sup> 和斯克夫拉<sup>②</sup> 那样人物的英勇，并且受到鼓舞。现在却出现一种历史批判，说这些人物根本不曾存在，他们只能看作罗马人的伟大幻想所虚构的传说。这样一种可怜的真相对我们有什么好处呢？罗马人既然足够伟大，有能力虚构出这样的传说，我们就没有一点伟大品质去相信这种传说吗？”

.....

歌德还谈到另一类研究者和作者。他说：“我如果不曾通过科学研究来考察这类人，就决不会看出他们多么卑鄙，多么不关心真正伟大的目标。可是通过研究，我看出多数人讲学问只是把它看作饭碗，他们甚至奉谬误为神圣，藉此谋生。

“美文学领域的情况也并不比较好。伟大的目标，对真理和德行的爱好和宣扬，在这个领域里也是很稀罕的现象。甲吹捧乙，支持乙，因为希望借此得到乙的吹捧和支持。真正伟大的东西在这班人看来是可厌恨的，他们总想使它淹没掉，让他们在‘猴子世界称霸王’。大众如此，显要人物们也好不了多少。

“某人<sup>③</sup> 凭他的卓越才能和渊博学识本来可以替本民族做出很大的贡献。但是由于他没有品格，他没有在我国产生非凡的影响，也没有博得国人的崇敬。

“我们所缺乏的是一个象莱辛似的人，莱辛之所以伟大，全凭他的人格和坚定性！那样聪明博学的人到处都是，但是哪里找

---

① 鲁克里蒂娅(Lucretia)，古罗马一位美丽的贵夫人，曾被罗马国王赛克斯特强奸，她为着忿怒她的丈夫和族人替她雪耻，当众自刎而死，引起罗马内战，国王被逐出罗马。莎士比亚曾用这个题材写过一篇长诗《鲁克丽丝受辱记》。

② 斯克夫拉(Scävola)，古罗马一位英雄，他单身潜入敌营谋刺敌国王，被发现后受酷刑不屈，敌兵没有敢杀他，退兵讲和。

③ 原作没有提名，据当时文学界情况，似指消极浪漫派文学史家和戏剧理论家威廉·施莱格尔。黑格尔在《美学》里也屡次批判此人的《滑稽说》。

得出那样的人格呢！

“很多人足够聪明，有满肚子的学问，可是也有满脑子的虚荣心，为着让眼光短浅的俗人赞赏他们是才子，他们简直不知羞耻，对他们来说，世间没有什么东西是神圣的。

“所以根里斯夫人<sup>①</sup>指责伏尔泰放纵自由，亵渎神圣，她是完全正确的。伏尔泰的一切话尽管都很俏皮，但是对世界没有一点好处，不能当作什么根据，而且贻害很大，因为淆乱视听，使人无所依据。

“说到究竟，我们知道什么呢？凭我们的全部才智，我们能知道多少呢？人生下来，不是为着解决世界问题，而是找出问题所在，谨守可知解的范围去行事。

“单靠人的能力是不能衡量整个宇宙的一切活动的。凭人的狭隘观点，要想使整个世界具有理性，那是徒劳的。人的理性和神的理性完全是两回事。”

.....

“我们只能把对世界有益的那些高尚原则说出来，把其它原则藏在心里，它们会象潜藏的太阳，把柔和的光辉照射到我们的行动上。”<sup>②</sup>

**1825年12月25日**（赞莎士比亚；拜伦的诗是“被扣压的议会

---

① 根里斯夫人(Frau von Genlis, 1746-1830)，法国女作家，天主教信徒，在她的十卷《回忆录》里对伏尔泰极力攻击。此书在歌德发表这篇谈话时刚出版。

② 这篇谈话反映出歌德对当时德国文学情况深为不满，希望将来再出现德国启蒙运动领袖莱辛那样光明正大而又坚强的人物。浪漫运动从开始出现在德国之日起就具有消极的颓废色彩，这是使歌德特别感到失望的，所以他在谈话中屡次强调作者须具有健康刚强的性格。他推崇希腊古典文学，也是针对浪漫主义的流弊所开的方剂。

发言”)

.....

歌德拿了一部非常有意思的英文作品给我看。这部作品替莎士比亚全集作了一些插画来说明。每页插上六张小图，每张小图下面写了一些诗句，使每部作品的主旨和主要情境都呈现在眼前。全套不朽的悲剧和喜剧象戴面具的游行队伍一样在我们心眼前走过。

歌德说，“浏览这些小图使人感到震惊。由此人们可以初次认识到，莎士比亚多么无限丰富和伟大呀！他把人类生活中的一切动机都画出来和说出来了！而且显得多么容易，多么自由！

“不过我们对莎士比亚简直谈不出什么来，谈得出的全不恰当。我在《威廉·迈斯特》里已谈过一些，可是都算不了什么。莎士比亚并不是一个适合在舞台上演的剧体诗人。他从来不考虑舞台。对他的伟大心灵来说，舞台太窄狭了，甚至这整个可以眼见的世界也太窄狭了。

“他太丰富，太雄壮了。一个创作家每年只应读一种莎士比亚的剧本，否则他的创作才能就会被莎士比亚压垮。我通过写《葛兹·封·贝利欣根》和《哀格蒙特》来摆脱莎士比亚，我做得对；拜伦不过分地崇敬莎士比亚而走他自己的道路，他也做得很对。有多少卓越的德国作家没有让莎士比亚和卡尔德隆压垮呢！

“莎士比亚给我们的是银盘装着金橘。我们通过学习，拿到了他的银盘，但是我们只能拿土豆来装进盘里。”

我笑了，很欣赏这个绝妙的比喻。

歌德接着把泽尔特的一封信读给我听，信里谈到《麦克白》在柏林上演，音乐跟不上剧本中雄伟精神性格的步伐，象泽尔特在信里一些话所表明的。通过歌德的朗读，信的生动效果都显示



出来。歌德读到特别有意思的段落时往往停顿一下，让我们玩味欣赏。

歌德这次说过，“我认为《麦克白》在莎士比亚全部剧本中是一部最宜于在舞台上演出的。它显出莎士比亚对于舞台的深刻理解。如果你想认识莎士比亚的毫无拘束的自由心灵，你最好去读《特洛伊罗斯与克瑞西达》，莎士比亚在这部剧本里以自己的方式处理了荷马史诗《伊利亚特》中的材料。”

话题转到拜伦，谈到拜伦和莎士比亚对比起来，在天真爽朗方面较为逊色，还谈到拜伦由于在作品中对多方面所持的否定态度，往往引起了大半无理的谴责。

歌德说，“假如拜伦有机会通过一些强硬的议会发言把胸中那股反抗精神发泄掉，他就会成为一个较纯粹的诗人。但是他在议会里很少发言，把反对他的国家的全部愤怒情感都藏在心里，没有其它方式可发泄，于是就用诗的方式发泄出来了。所以我可以把拜伦大部分表示否定态度的作品称为‘被扣压的议会发言’，我想这个名称对他那些诗不能说的不合适的。”



## 1826年

**1826年1月29日**（衰亡时代的艺术重主观；健康的艺术必然是客观的）

第一流的德国即席演唱家、汉堡的沃尔夫博士来到这里已有几天，并且公开展示过他的稀有才能了。星期五晚上，他向广大听众和魏玛宫廷显贵作了一次即席演唱的光辉表演。当天晚上他就接到歌德一份请帖，时间约在次日中午。

昨晚他在歌德面前表演之后，我跟他谈过话。他非常兴高采烈，说这天晚上在他的生平将是划时代的；因为歌德向他说了几句话，向他指出一条崭新的道路，并且一针见血地指出了他的毛病。

今晚我在歌德家，话题立即针对着沃尔夫。我告诉歌德说，“您给沃尔夫的忠告，他听到很欢喜。”

歌德说，“我对他很直率，如果我的话对他发生了影响，引起了激动，那倒是一个吉兆。他无疑有明显的才能，但是患着现时代的通病，即主观的毛病，我想对他进行医疗。我出了一个题目来试验他，向他说，请替我描绘一下你回汉堡的行程。他马上就准备好了，信口说出一段音调和谐的诗。我不能不感到惊讶，但是我并不赞赏。他描绘的不是回到汉堡的行程，而只是回到父

母亲友身边的情绪，他的诗用来描绘回到汉堡和用来描绘回到梅泽堡或耶拿都是一样。可是汉堡是多么值得注意的一个奇特的城市啊！如果他懂得或敢于正确地抓住题目，汉堡这个丰富的领域会提供多么好的机会来作出细致的描绘啊！”

我插嘴说，“这种主观倾向要归咎于听众，听众都明确地对卖弄情感的货色喝彩嘛。”

歌德说，“也许是那样，但是听众如果听到较好的东西，他们会更高兴。我敢说，如果凭沃尔夫的即席演唱的才能，来忠实地描绘罗马、那不勒斯、维也纳、汉堡或伦敦之类大城市的生活，把它描绘得有声有色，使听众觉得一切如在目前，他们都会欣喜若狂。沃尔夫如果能对客观事物鞭辟入里，他就会得救。这是他能办到的，因为他并不缺乏想象力。只是他必须当机立断，牢牢抓住客观真相。”

我说，“我恐怕这比我们所想象的要难，因为这需要他的思想方式来一个大转变。如果他做到了这一点，他在创作方面就要有一个暂时的停顿，还要经过长期锻炼，才能熟悉客观事物，客观事物对他才成为一种第二自然。”

歌德说，“跨出的这一步当然是非常大的；不过他必须拿出勇气，当机立断。这正如在游泳时怕水，我们只要把心一横，马上跳下去，水就归我们驾驭了。”

歌德接着说，“一个人如果想学歌唱，他的自然音域以内的一切音对他是容易的，至于他的音域以外的那些音，起初对他却是非常困难的。但是他既想成为一个歌手，他就必须克服那些困难的音，因为他必须能够驾驭它们。就诗人来说，也是如此。要是他只能表达他自己的那一点主观情绪，他还算不上什么；但是一旦能掌握住世界而且能把它表达出来，他就是一个诗人了。此

后他就有写不尽的材料，而且能写出经常是新鲜的东西，至于主观诗人，却很快就把他的内心生活的那一点材料用完，而且终于陷入习套作风了。①

“人们老是谈要学习古人②，但是这没有什么别的意思，只是说，要面向现实世界，设法把它表达出来，因为古人也正是写他们在其中生活的那个世界。”

歌德站起来在室内走来走去，我遵照他的意思仍在桌旁凳上坐着。他在炉旁站了一会儿，若有所思，又走到我身边来，把手指按着嘴唇向我说：

“现在我要向你指出一个事实，这是你也许会在经验中证实的。一切倒退和衰亡的时代都是主观的，与此相反，一切前进上升的时代都有一种客观的倾向。我们现在这个时代是一个倒退的时代，因为它是一个主观的时代。这一点你不仅在诗方面可以见出，就连在绘画和其它许多方面也可以见出。与此相反，一切健康的努力都是由内心世界转向外在世界，象你所看到的一切伟大的时代都是努力前进的，都是具有客观性格的。”

这些话引起了一次顶有趣的谈话，特别提到了十五和十六世纪那个伟大的时期。

话题又转到戏剧和近代作品中的软弱、感伤和忧郁的现象。我说，“现在我正从莫里哀那里得到力量和安慰。我已经把他的《悭吝人》译出来，现在正译《不由自主的医生》。莫里哀真是一位纯真伟大的人物啊！”歌德说，“对，‘纯真的人物’对他是一个很恰当的称呼，他没有什么隐讳或歪曲的地方。还有他的伟

---

① “习套作风”原文是Manier。在这一点上，歌德和黑格尔是一致的，参看黑格尔的《美学》第一卷第356页以下论“主观的作风”（即习套作风）节。

② 指古希腊人。

大！他统治着他那个时代的风尚，我们德国伊夫兰和考茨布这两个喜剧家却不然，他们都受现时德国风尚的统治，就局限在这种风尚里，被它围困住。莫里哀按照人们本来的样子去描绘他们，从而惩戒他们。”

.....

**1826年7月26日**（上演的剧本不同于只供阅读的剧本；备演剧目）

今晚我荣幸地听到歌德谈了很多关于戏剧的话。

我告诉歌德说，我有一个朋友想把拜伦的剧本《浮斯卡里父子俩》<sup>①</sup>安排上演。歌德对它能否成功表示怀疑。

他说，“那确实是一件有引诱力的事。一部剧本读起来对我们产生巨大效果，我们就认为可以拿它上演，不费什么力量就可以成功。但这是另一回事。一部剧本如果本来不是作者本着自己的意图和才力为上演而写出的，上演就不会成功，不管你怎么演，它还是有些别扭甚至引起反感。我费过多少力量写出《葛兹·封·贝利欣根》！可是作为上演的剧本，它就不对头。它太长了，我不得不把它分成两部分，后一部分倒是可以产生戏剧效果的，可是前一部分只能看作一种说明性的情节介绍<sup>②</sup>。如果把前一部分只作为情节介绍先来一次演出，以后连场复演时只演后一部分，那也许会行。席勒的《华伦斯坦》也有类似的情况，其中皮柯乐米尼部分经不住复演，后来华伦斯坦之死部分却是人们常看不厌

---

① 《浮斯卡里父子俩》写威尼斯政府首脑和他的犯法判死刑的儿子的历史悲剧。

② “情节介绍”原文是Exposition，是剧艺中一个术语，指关于矛盾的产生的介绍。西方剧本一般分五幕，情节发展的顶点通常在第三幕，以后便转入矛盾的解决。

的。①”

我问，一部剧本要怎样写才会产生戏剧效果。

歌德说，“那必须是象征性的。这就是说，每个情节必须本身就有意义，而且指向某种意义更大的情节。从这个观点看，莫里哀的《伪君子》是个极好的模范。想一想其中第一景是个多么好的情节介绍啊！一开始一切都有很大的意义，而且导向某种更大的意义。莱辛的《明娜·封·巴尔赫姆》②的情节介绍也很高明，但是《伪君子》的情节介绍在世间只能见到一次，它在同类体裁中要算是最好的。”

接着我们谈到卡尔德隆的剧本。

歌德说，“在卡尔德隆的作品里，你可以看到同样完美的戏剧效果。他的剧本全都便于上演，其中没有哪一笔不是针对所要产生的效果而着意写出来的。他是一个同时具有最高理解力的天才。”

我说，“很奇怪，莎士比亚所有的剧本都是为着上演而写出的，可是按严格意义来说，却不能算是便于上演的剧本。”

歌德回答说，“莎士比亚所写的剧本全是吐自衷曲，而且他的时代以及当时舞台的布置对他也没有提出什么要求，人们满足于莎士比亚拿给他们的东西。假如他是为马德里宫廷或是路易十四的剧院而写作的，他也许要适应一种较严格的戏剧形式。但是也没有什么可惜的，因为莎士比亚作为戏剧体诗人，就我们看虽有所损失，而作为一般诗体诗人却得了好处。莎士比亚是一个伟大的心理学家，从他的剧本中我们可以学会懂得人类的思想感

---

① 《华伦斯坦》分为三部：《华伦斯坦的阵营》、《皮柯乐米尼父子》和《华伦斯坦之死》。

② 莱辛的戏剧杰作之一，新兴市民剧的范例。



情。①”

接着我们谈到剧院管理方面的困难。

歌德说，“困难在于懂得如何移植偶然性的东西而不致背离我们的基本原则。这些基本原则之一就是：要有一个包括优秀的悲剧、歌剧和喜剧的很好的备演戏目，把它看作固定的、经常演出的，至于我所称为偶然性东西的是指听众想看的新剧本、客串演出②之类。我们不能让这类东西打乱我们的步调，要经常回到我们的备演戏目。我们这个时代有很多的优秀剧本，对于一个行家来说，制定出一套很好的备演戏目是件极容易的事，而坚持按照备演戏目演出却是件极难的事。

“过去席勒和我掌管魏玛剧院时，我们有一个便利，整个夏季都在洛希斯塔特③演出。那里有一批优选的听众，非好戏不看，所以回到魏玛时已把一批好戏排练得很熟，可以在冬季复演夏季演过的节目。魏玛听众信任我们的领导，即使上演了他们不能欣赏的东西，他们也相信我们的表演是根据一种较高的宗旨的。

“到了九十年代④，我关心戏剧的真正时期已过去，不再写戏上演了，我想完全转到史诗方面。席勒使我已抛弃的戏剧兴趣复活了，我又参加了剧院，为了演出他写的剧本。在我的剧本《克拉维果》⑤写成的时期，我要写一打剧本也不难，有的是题材，写作对我也是驾轻就熟的。我可以每周写出一个剧本来，可惜我没有写。”

---

① 原文是Wie den Menschen zumute ist。英译作“人性的秘密”，加注说，“以上译文只近似原文；”法译作“怎样懂得人心”。

② 客串演出(Gastrolle)指某一剧院有拿手好戏的演员在另一戏院里以作客的身分演出。

③ 洛希斯塔特，哈雷市的一个浴场，魏玛剧院有个分院在那里。

④ 指十八世纪九十年代。

⑤ 《克拉维果》，歌德早期的剧本，1774年出版。



**1826年12月13日**（绘画才能不是天生的，必须认真学习）

妇女们在席间赞赏一位年轻画家画的一幅肖像。她们说，“值得惊赞的是，他是全靠自学的。”这是从画的那双手上看得出来的，画得不正确，也不艺术。

歌德说，“我们看得出这位年轻人有才能，只是他全靠自学，因此，你们对他不应赞赏而应责备。才能不是天生的，可以任其自便的，而是要钻研艺术，请教良师，才会成材。前几天我读了莫扎特答复一位寄些乐谱给他看的男爵的信，大意是说，‘你这样稍事涉猎艺术的人通常有两点毛病应受责备！一是没有自己的思想而抄袭旁人的思想，一是有了自己的思想而不会处理。’这话说得多么好！莫扎特关于音乐所说的真话不是也适用于其它艺术吗？”

接着歌德又说，“达芬奇说，‘如果你的儿子没有本领用强烈的阴影把所作的素描烘托出来，使人觉得可以用双手把它抓住，那么，他就没有什么才能。’达芬奇在下文又说，‘如果你的儿子已完全掌握透视和解剖，你就把他送交一个好画师去请教。’”

歌德继续说，“现在我们的青年艺术家还没有学通这两门学问，就离开师傅了。时代真是变了。”

歌德接着说，“我们的青年画家所缺乏的是心胸和精神。他们的作品没有说出什么，起不到什么作用。他们画的是不能切割的刀、打不中靶子的箭，使我不免想到，在这个世界上精神仿佛已完全消失了。”

我说，“我们应该相信，近年来一些大战应该使人们精神振作起来了。”

歌德说，“振作起来的与其说是精神，无宁说是意志；与其说是艺术精神，无宁说是政治精神。素朴天真和感性具体却全都

消逝了。一个画家如果不具备这两种特点，怎么画得出使人喜闻乐见的东西呢？”

.....

歌德接着说，“我观察我们德国绘画，已有五十多年了，不仅是观察，而且企图施加一点影响。现在我只能说，照目前状况看，没有多大希望。必须有一个有卓越才能的人出来，立即吸取现时代的一切精华，从而超过一切。现在一切手段都已摆在那里，路已经指出来而且铺平了。现在菲底亚斯的作品已摆在我们眼前<sup>①</sup>，这在我们的青年时代是梦想不到的。我刚才已说过，现在是万事俱备，只欠才能了。我希望才能终会到来，也许它已躺在摇篮里，你大概还能活到看见它放光辉。”

---

① 古希腊艺术作品经过长久埋没，到十八世纪后期才逐渐出现，由于温克尔曼的介绍和宣传，对当时德国文学和艺术发生了广泛的影响。

## 1827年

**1827年1月4日**（谈雨果和贝朗瑞的诗以及近代德国画家：复古与反古）

歌德很赞赏雨果的诗。他说，“雨果确实有才能，他受到了德国文学的影响。他的诗在少年时期不幸受到古典派学究气的毒害。不过现在他得到《地球》的支持，<sup>①</sup>所以他在文坛上打了胜仗。我想拿他来比曼佐尼<sup>②</sup>。他很能掌握客观事物，我看他的重要性并不亚于拉马丁<sup>③</sup>和德拉维尼<sup>④</sup>这些先生们。如果对他进行正确的考查，我就看得很清楚，他和类似他的一些有才能的青年诗人都来源于夏多布里安<sup>⑤</sup>这位很重要的、兼有演说才能和诗才的诗人。要想看到雨果的写作风格，你最好读一读他写拿破仑的《两个岛》<sup>⑥</sup>。”

歌德把这首诗放在我面前，然后走到火炉边，我就读起来。

- ① 雨果是法国浪漫派的重要诗人，“古典派学究气”指十七世纪法国新古典主义派布瓦洛的《诗艺》之类所提倡的风尚。《地球》是支持浪漫派的刊物。
- ② 曼佐尼(Manzoni, 1785-1873)，当时意大利的最大诗人和小说家，写过两部历史悲剧和一部著名小说《约婚夫妇》。他是自由民主的拥护者。
- ③ 拉马丁(Lamartine, 1790-1869)，法国消极浪漫派诗人，政治活动家。
- ④ 德拉维尼(Delavigne, 1793-1843)，法国诗人，写过讽刺复辟王朝的作品。
- ⑤ 夏多布里安(Chateaubriand, 1768-1848)，法国消极浪漫派先锋，他的诗擅长修词雄辩，在这一点上对雨果和其他法国浪漫派诗人都发生过影响。
- ⑥ 诗见雨果的《曙光歌集》。

他说，“雨果没有顶好的形象吗？他对题材不是用很自由的精神来处理的吗？”然后又走到我身边，对我说，“你且只看这一段，多么妙！”他读了暴风雨中的电光从下面往上射到这位英雄身上那一段。“这段很美！因为形象很真实。在山峰上你经常可以看到山下风雨纵横，电光直朝山上射去。”

我就说，“我佩服法国人。他们的诗从来不离开现实世界这个牢固基础。我们可以把他们的诗译成散文，把本质性的东西都保留住。”

歌德说，“那是因为法国诗人对事物有知识，而我们德国头脑简单的人们却以为在知识上下功夫就显不出他们的才能。其实一切才能都要靠知识来营养，这样才会施展才能的力量。我们且不管这种人，我们没法帮助他们。真正有才能的人会摸索出自己的道路。许多青年诗人在干诗这个行业，却没有真正的才能。他们所证实的只是一种无能，受到德国文学高度繁荣的吸引才从事创作。”

歌德接着说，“法国人在诗的方面已由学究气转到较自由的作风了，这是不足为奇的。在大革命之前，狄德罗和一些志同道合的人就已在设法打破陈规了。大革命本身以及后来拿破仑时代对这种变革事业都是有利的。因为战争年代尽管不容许人发生真正的诗的兴趣，暂时对诗神不利，可是在这个时代有一大批具有自由精神的人培育起来了，到了和平时期，这批人觉醒过来，就作为重要的有才能的人崭露头角了。”

我问歌德，古典派是否也反对过贝朗瑞<sup>①</sup>这位卓越诗人。歌

---

① 贝朗瑞(Béranger, 1780-1857)是受法国大革命影响较大的一位进步诗人。他反对十七世纪的法国古典派(即“学究派”),发扬民间诗歌传统,用比较自由的方式写出一些清新爽朗的诗歌,反映新兴的巴黎市民的生活。值得注意的是,歌德谈论法国作家时,多次提到和予以高度评价的只有莫里哀和贝朗瑞两人。

德说，“贝朗瑞所作的那种体裁的诗，本是人们所惯见的一种从前代流传下来的老体裁；不过他在很多方面都比前人写得自由，所以他受到学究派的攻击。”

话题转到绘画和崇古派的流毒。歌德说，“你在绘画方面本来不充内行，可是我要让你看一幅画。这幅画虽然出于现在还活着的一位最好的德国画家之手，你也会一眼就看出其中一些违反艺术基本规律的明显错误。你会看出细节都描绘得细致，但是整体却不会使你满意，你会感到这幅画的意义不知究竟何在。这并不是因为画家没有足够的才能，而是因为应该指导才能的精神象其他顽固复古派的头脑一样被冲昏了，所以他忽视完美的画师而退回到不完美的前人，把他们奉为模范。

“拉斐尔和他的同时代人是冲破一种受拘束的习套作风而回到自然和自由的。而现在画家们却不感谢他们，不利用他们所提供的便利，沿着顶好的道路前进，反而又回到拘束狭隘的老路。这太糟了，我们很难理解他们的头脑竟会冲昏到这种地步。他们既走上了这条路，就不能从艺术本身获得支撑力，于是设法从宗教和党派方面去找这种支撑力。没有这两种东西，他们就软弱到简直连站都站不住了。”

歌德接着说，“各门艺术都有一种源流关系。每逢看到一位大师，你总可以看出他吸取了前人的精华，就是这种精华培育出他的伟大。拉斐尔那种人并不是从土里冒出来的，而是植根于古代艺术，吸取了其中的精华的。假如他们没有利用当时所提供的便利，我们对于他们就没有多少可谈的了。”

话题转到前代德国诗，我提到弗勒明<sup>①</sup>。歌德说，“弗勒明是一个颇有优秀才能的人，有一点散文气和市民气，现在没有什么实际用处了。”他接着说，“说来有点奇怪，尽管我写了那么多的诗，却没有一首可以摆在路德派的‘颂圣诗’里。”我笑了，承认他说得对，同时心里在想，这句妙语的含义比乍看起来所能见到的要深刻得多。

### 1827年1月15日（宫廷应酬和诗创作的矛盾）

.....

我把话题转到《浮士德》第二部，特别是《古典的巫婆集会之夜》那一幕<sup>②</sup>。这一幕才打了一个草稿。歌德过去告诉我说他有意就拿草稿付印，我曾不揣冒昧，劝阻了他，因为我恐怕一旦付印，这一幕就会永远以未定稿的形式保存下去。歌德一定已考虑过这个问题，因为今晚一见面他就告诉我，他已决定不拿草稿付印了。我说，“这使我很高兴，因为现在还可以希望您把它写完。”歌德说，“写完要三个月，哪里找得到一段安静的时间呢！白天要求我做的杂事太多，很难让我把自己和外界隔开，来过孤寂的生活。今早大公爵的大公子呆在我这里，大公爵夫人又约好明天正午来看我。我得珍视这种访问，把它看作一种大恩惠，它点缀了我的生活，但是也要干扰我的诗兴，我必须揣摩着经常拿点什么新东西来摆在这些高贵人物面前，怎样款待他们才和身分相称。”<sup>③</sup>

① 弗勒明(Paul Fleming, 1609-1640)，十七世纪早期德国青年抒情诗人，其诗集名《宗教诗和世俗诗》，因此下文歌德联想到自己的诗没有宗教气昧，由此可以看出歌德对基督教的态度。

② 见《浮士德》第二部第二幕，第二部即下卷。

③ 这一节生动地证实了恩格斯所指出的歌德的双重性。



我说，“不过去年冬天你还是把《海伦后》<sup>①</sup>一幕写完了，当时外界对你的干扰不比现在少。”

歌德回答说，“现在也还能写下去，而且必须写下去，不过有些困难。”

我说，“幸好您已有了一个很详细的纲要。”

歌德说，“纲要固然是现成的，只是最难的事还没有做，在完成写作的过程中，一切都还要碰运气。《古典的巫婆集会之夜》必须押韵，可是全幕都还须带有古希腊诗的性格<sup>②</sup>。要找出适合这种诗的一种韵律实在不容易；而且还有对话！”

我就问：“这不是草稿里都已有的东西吗？”

歌德说，“已有的只是什么(das Was)，而不是如何(das Wie)。请你只试想一下，在那样怪诞的一夜里所发生的一切应如何用语言表达出来！例如浮士德央求阴间皇后把海伦交给他，该说什么样的话，才能使阴间皇后自己也感动得流泪！这一切是不容易做到的，多半要碰运气，几乎要全靠下笔时一瞬间的心情和精力。”

**1827年1月18日**(仔细观察自然是艺术的基础，席勒的弱点：自由理想害了他)

.....

我们谈起《威廉·迈斯特的漫游时代》<sup>③</sup>里的一些零篇故事和短篇小说，提到它们每篇不同，各有特殊的性格和语调。

---

① 《海伦后》是《浮士德》第二部第三幕，写成于第二部其他各幕之前，作为一篇独立的诗。

② 古希腊诗不用韵。

③ 这是较早的《威廉·迈斯特的学习时代》的续编。当时歌德正在整理续编的稿子。

歌德说，“我想向你说明一下理由。我写那些作品时是和画家一样进行工作的。画家画某些对象时常把某种颜色冲淡，画另一些对象时常把某种颜色加浓。例如画早晨的风景，他就在调色板上多放一些绿色颜料，少放一些黄色颜料；画晚景，他就多用黄色，几乎不用绿色。我用同样的方法进行文学创作，让每篇各有不同的性格，就可以感动人。”

我心里想，这确是非常明智的箴言，歌德把它说出了，我很高兴。特别联系到过去所说的那篇短篇小说，我惊赞他描绘自然风景时所用的细节。

歌德说，“我观察自然，从来不想到要用它来做诗。但是由于我早年练习过风景素描，后来又进行一些自然科学的研究，我逐渐学会熟悉自然，就连一些最微小的细节也熟记在心里。所以等到我作为诗人要运用自然景物时，它们就随召随到，我不易犯违反事实真相的错误。席勒就没有这种观察自然的本领。他在《威廉·退尔》那部剧本里所用的瑞土地方色彩都是我告诉他的。但是席勒的智力是惊人的，听到我的描述之后，马上就用上了，还显得很真实。”

接着我们就完全谈席勒，歌德说了下面的话：

“席勒特有的创作才能是在理想方面，可以说，在德国或外国文学界很少有人能比得上他。他具有拜伦的一切优点，不过拜伦认识世界要比席勒胜一筹。我倒想看见席勒在世时读到拜伦的作品，想知道席勒对于拜伦这样一个在精神上和他自己一致的人会怎样评论。席勒在世时拜伦是否已有作品出版了？”

我犹豫起来，不敢作出确有把握的回答。歌德就取出词典来查阅有关拜伦的一条，边读边插进一些简短的评论，终于发现拜伦在一八〇七年以前没有出版什么作品，所以席勒没有来得及读

到拜伦的作品。①

歌德接着说，“贯串席勒全部作品的是自由这个理想。随着席勒在文化教养上向前迈进，这个理想的面貌也改变了。在他的少年时期，影响他自己的形成而且流露在他作品里的是身体的自由，到了晚年，这就变成理想的自由了。

“自由是一种奇怪的东西。每个人都有足够的自由，只要他知足。多余的自由有什么用，如果我们不会用它？试看这间书房以及通过敞开的门可以看见的隔壁那间卧房，都不很大，还摆着各种家具、书籍、手稿和艺术品，就显得更窄，但是对我却够用了，整个冬天我都住在里面，前厢那些房间，我几乎从来不进去。我这座大房子和我从这间房到其它许多房间的自由对我算得什么，如果我并不需要利用它们？

“一个人如果只要有足够的自由来过健康的生活，进行他本行的工作，这就够了。这是每个人都容易办得到的。我们大家都只能在某种条件下享受自由，这种条件是应该履行的。市民和贵族都一样自由，只要他遵守上帝给他的出身地位所规定的那个界限。贵族也和国王一样自由，他在宫廷上只要遵守某些礼仪，就可以自觉是国王的同僚②。自由不在于不承认任何比我们地位高的人物，而在于尊敬本来比我们高的人物。因为尊敬他，我们就把自己提高到他的地位；承认他，我们就表明自己心胸中有高贵品质，配得上和高贵人物平等。

“我在旅游中往往碰到德国北方的商人，他们自认为和我平等，就在餐桌上很鲁莽地挨着我身边坐下来。这种粗鲁方式就说

---

① 席勒死于1805年，拜伦在1807年还在剑桥当大学生，出了一部诗集《处女作》。

② 或：和国王平等。

明他们不是和我平等的。但是如果他们懂得怎样尊敬我，怎样对待我，那么，他们就变成和我平等了。

“身体的自由对少年时代的席勒起了那么大的影响，这固然有一部分由于他的精神性格，大部分却由于他在军事学校所受到的拘束<sup>①</sup>。等到后来他有了足够的身体自由，他就转向理想的自由。我几乎可以说，这种理想断送了他的生命，因为理想迫使他自己提出超过体力所能及的要求。

“自从席勒到魏玛来安家，大公爵就规定每年给他一万元的年金，并且约定万一他因病不能工作，还可以加倍颁发。席勒拒绝接受加倍的条款，没有使用过加倍的那部分年金。他说，‘我有才能，可以靠自己过活。’到了晚年，他的家累更重，为了维持生活，他不得不每年写出两部剧本。要完成这项工作，他往往在身体不好时也被迫一周接着一周、一天接着一天地写下去。他的才能每个小时都须听他指使。席勒本来不大喝酒，是个很有节制的人；但是在身体虚弱的时刻，也不得不借喝酒来提精神。这就损害了他的健康，对他的作品也有害。有些自作聪明的人在席勒作品中所挑出的毛病，我认为都来源于此。凡是他们认为不妥的段落，我可以称之为病态的段落，因为席勒在写出那些段落时适逢体力不济，没有能找到恰当的动力。尽管我很尊敬绝对命令<sup>②</sup>，知道它可以产生很多的好处，可是也不能走向极端，否则理想自由这种概念一定不能产生什么好处。”

.....

---

① 席勒少年时代就学于军事学院，毕业后当过短时期的军医。

② “绝对命令”是康德在《实践理性批判》（即伦理学）里用的一个术语，指的是根据最高原则（理想）在伦理问题上所作出的绝对必须遵守的、指导意志行为的判断。席勒是康德的忠实信徒，他的“理想自由”实际上也就是“绝对命令”。

**1827年1月29日(谈贝朗瑞的诗)**

今晚七点钟我带着短篇小说手稿和一部贝朗瑞的诗去见歌德。我看见他正在和梭勒先生<sup>①</sup>谈论法国文学。……梭勒是在日内瓦出生的，不会说流利的德语，歌德的法语还说得不坏，所以谈话是用法语进行的，只有在我插话时才说德语。我从口袋里掏出贝朗瑞诗集递给歌德，他本想重温一下其中一些卓越的歌。梭勒认为卷首的作者肖像不太象本人。歌德却很高兴地把这个漂亮的版本接到手里。他说，“这些歌都很完美，在这种体裁中算得上第一流的，特别是每章中的叠句用得好。对于歌这种体裁来说，如果没有叠句，就不免太严肃、太精巧、太简练了。贝朗瑞经常使我想到贺拉斯<sup>②</sup>和哈菲兹，这两人也是超然站在各自时代之上，用讽刺和游戏的态度揭露风俗的腐朽。贝朗瑞对他的环境也抱着同样的态度。但是因为他属于下层阶级，对淫荡和庸俗不但不那么痛恨，而且还带着一些偏向。”

.....

**1827年1月31日(中国传奇和贝朗瑞的诗对比；“世界文学”；曼佐尼过分强调史实)**

在歌德家吃晚饭。歌德说，“在没有看见你的这几天里，我读了许多东西，特别是一部中国传奇<sup>③</sup>，现在还在读它。我觉得

① 梭勒(F.J.Soret, 1795-1865)，瑞士人，魏玛宫廷教师，同歌德往来很密，也记录了歌德的一些谈话，爱克曼在其《谈话录》补编里采用了梭勒的一部分笔记。

② 贺拉斯(Horace)，公元前一世纪著名的罗马诗人，写过讽刺诗、田园诗和《诗艺》。

③ 据法译注：即《两姊妹》，有法国汉学家阿伯尔·雷米萨特(Abel Rémusat)的法译本。按，可能指《风月好逑传》。歌德在这部传奇法译本上写了很多的评论，据说他准备晚年根据该书写一篇长诗，但是后来没来得及写就去世了。



它很值得注意。”

我说，“中国传奇？那一定显得很奇怪呀。”

歌德说，“并不象人们所猜想的那样奇怪。中国人在思想、行为和情感方面几乎和我们一样，使我们很快就感到他们是我们的同类人，只是在他们那里一切都比我们这里更明朗，更纯洁，也更合乎道德。在他们那里，一切都是可以理解的，平易近人的，没有强烈的情欲和飞腾动荡的诗兴，因此和我写的《赫尔曼与窦绿台》以及英国理查逊<sup>①</sup>写的小说有很多类似的地方。他们还有一个特点，人和大自然是生活在一起的。你经常听到金鱼在池子里跳跃，鸟儿在枝头歌唱不停，白天总是阳光灿烂，夜晚也总是月白风清。月亮是经常谈到的，只是月光不改变自然风景，它和太阳一样明亮。房屋内部和中国画一样整洁雅致。例如‘我听到美妙的姑娘们在笑，等我见到她们时，她们正躺在藤椅上’，这就是一个顶美妙的情景。藤椅令人想到极轻极雅。故事里穿插着无数的典故，援用起来很象格言，例如说有一个姑娘脚步轻盈，站在一朵花上，花也没有损伤；又说有一个德才兼备的年轻人三十岁就荣幸地和皇帝谈话，又说有一对钟情的男女在长期相识中很贞洁自持，有一次他俩不得不同在一间房里过夜，就谈了一夜的话，谁也不惹谁。还有许多典故都涉及道德和礼仪。正是这种在一切方面保持严格的节制，使得中国维持到几千年之久，而且还会长存下去。”

歌德接着说，“我看贝朗朗的诗歌和这部中国传奇形成了极可注意的对比。贝朗朗的诗歌几乎每一首都根据一种不道德的淫荡题材，假如这种题材不是由贝朗朗那样具有大才能的人来写的

---

<sup>①</sup> 理查逊(S. Richardson)，十八世纪英国小说家，他的作品受到狄德罗的高度赞扬，对近代西方小说影响很大。代表作是《克拉丽莎》。



话，就会引起我的高度反感。贝朗瑞用这种题材却不但不引起反感，而且引人入胜。请你说一说，中国诗人那样彻底遵守道德，而现代法国第一流诗人却正相反，这不是极可注意吗？”

我说，“象贝朗瑞那样的才能对道德题材是无法处理的。”歌德说，“你说得对，贝朗瑞正是在处理当时反常的恶习中揭示和发展出他的本性特长。”我就问，“这部中国传奇在中国算不算最好的作品呢？”歌德说，“绝对不是，中国人有成千上万这类作品，而且在我们的远祖还生活在野森林的时代就有这类作品了。”

歌德接着说，“我愈来愈深信，诗是人类共同财产。诗随时随地由成百上千的人创作出来。这个诗人比那个诗人写得好一点，在水面上浮游得久一点，不过如此罢了。马提森先生<sup>①</sup>不能自视为唯一的诗人，我也不能自视为唯一的诗人。每个人都应该对自己说，诗的才能并不那样稀罕，任何人都不应该因为自己写过一首好诗就觉得自己了不起。不过说句实话，我们德国人如果不跳开周围环境的小圈子朝外面看一看，我们就会陷入上面说的那种学究气的昏头昏脑。所以我喜欢环视四周的外国民族情况，我也劝每个人都这么办。民族文学在现代算不了很大的一回事，世界文学<sup>②</sup>的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。不过我们一方面这样重视外国文学，另一方面也不应拘守某一种特殊的文学，奉它为模范。我们不应该认为中国人或塞尔维亚人、卡尔德隆或尼伯龙根<sup>③</sup>就可以作为模范。如果需要模

① 马提森(Mathisson, 1761—1851)是和歌德同时的德国抒情诗人。

② 歌德在这里提出“世界文学”，比马克思、恩格斯在《共产党宣言》里提出这个名词恰恰早二十年。基本的区别在于歌德从唯心的普遍人性论出发，而马克思主义创始人则从经济和世界市场的观点出发。

③ 《尼伯龙根之歌》，日尔曼的民间史诗，近代德国音乐家常用其中传说作歌剧和乐曲。

范，我们就要经常回到古希腊人那里去找，他们的作品描绘的总是美好的人。对其它一切文学我们都应只用历史眼光去看。碰到好的作品，只要它还有可取之处，就把它吸收过来。”

.....

我们谈到曼佐尼。.....

歌德说，“曼佐尼什么都不差，差的只是他不知道自己是个很优秀的诗人，也不知道作为诗人他应享有的权利。他太重视历史，因此他爱在所写的戏本中加上许多注释，来证明他多么忠于史实细节。可是不管他的事实是不是历史的，他的人物却不是历史的，正如我写的陶阿斯和伊菲革涅亚<sup>①</sup>不是什么历史人物一样。没有哪一个诗人真正认识他所描绘的那些历史人物，纵使认识，他也很难利用他所认识的那种形象。诗人必须知道他想要产生的效果，从而调整所写人物的性格。如果我设法根据历史记载来写哀格蒙特，他是一打儿女的父亲，他的轻浮行为就会显得很荒谬。我所需要的哀格蒙特是另样的，须符合他的动作情节和我的诗的观点。克蕾尔欣<sup>②</sup>说得好，这是我的哀格蒙特。

“如果诗人只复述历史家的记载，那还要诗人干什么呢？诗人必须比历史家走得远些，写得更好些。索福克勒斯所写的人物都显出那位伟大诗人的高尚心灵。莎士比亚走得更远些，把他所写的罗马人变成了英国人。他这样做是对的，否则英国人就不会懂。”<sup>③</sup>

.....

---

① 《伊菲革涅亚》悲剧中的人物。

② 《哀格蒙特》的女主角，哀格蒙特的情人。

③ 诗的真实与历史的真实是个大问题，也就是文艺与现实的关系的问题，应参看马克思和恩格斯分别给拉萨尔的论悲剧的信和毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》。

1827年2月1日(歌德的《颜色学》以及他对其它自然科学的研究)

.....

歌德把他的《颜色学》打开放在我面前。……我阅读了关于生理颜色的第一段。

歌德说,“你看,凡是在我们外界存在的,没有不同时在我们内界存在,眼睛也和外界一样有自己的颜色。颜色学的关键在于严格区分客观的和主观的,所以我正从属于眼睛的颜色开始。这样我们在一切知觉中就经常可以分清哪种颜色是真正在外界存在的,哪种颜色只是由眼睛本身产生的貌似的颜色。所以我认为我介绍这门科学时,先谈一切知觉和观察都必须依据的眼睛,是抓住了正确的起点的。”

我继续阅读下去,读到了谈所要求的颜色那些有趣的段落,其中讲的是眼睛需要变化,从来不愿只老看某一种颜色,经常要求换另一种颜色,甚至活跃到在看不到所需求的颜色时,自己就把它造出来。①

由此就谈到一个适用于整个自然界而为整个人生和人生乐趣所凭依的重大规律。歌德说,“这种情况不仅其它各种器官都有,就连在我们的高级精神生活中也有。由于眼睛是最重要的感官,所以要求变化的规律在颜色中显得特别突出,所以我们都清楚地意识到。例如舞蹈,大音阶和小音阶交替变化,就令人感到很愉快,如果老是用大音阶或小音阶,就马上令人厌倦了。”

我说,“一种好的艺术风格看来也是根据这条规律的,在这方面我们也是讨厌听单一的调子。就连在戏剧里这条规律也大可

---

① 参看第274页。

应用，只要用得恰当。剧本，特别是悲剧，如果始终用一个调子，没有变化，总有些令人生厌。演悲剧时如果在上一幕与下一幕之间休息时，乐队还是演奏悲伤阴郁的乐调，就会令人感到简直不能容忍，想尽方法要避开了。”

歌德说，“莎士比亚放到他的悲剧里的一些生动活泼的场面，也许就是根据这条要求变化的规律。但是对希腊人的高级悲剧来说，这条规律似乎并不适用，无宁说，希腊悲剧总是自始至终都用一个基本的调子。”

我说，“希腊悲剧都不太长，所以始终一律的调子并不能使人厌倦，而且希腊悲剧中合唱队的歌唱和演员的对话总是交替轮换的。此外，希腊悲剧有一种崇高感，不易令人厌倦，因为它总有一种纯真的现实做基础，而这一般是爽朗愉快的。”

歌德说，“你也许说得对，不过这条要求变化的普遍规律在多大程度上适用于希腊悲剧，还是值得研究一下。你可以看出，一切事物都是互相依存的，就连一条颜色规律也可以用来研究希腊悲剧。要当心的只是不能把这样一条规律勉强推得太广，把它看成许多其它事物的基础。比较稳妥的办法也许是只用它作为一种类比或例证。”

接着我们谈到歌德表达他的颜色学的方式，他从一些普遍的总规律中推演出颜色，遇到个别现象总是把它推原到这些总规律，从而使这种现象可以理解，成为精神的一项大收获。

歌德说，“也许是这样，因此你可以赞扬我。不过这种方法要求研究者专心致志，而且有能力掌握基本原理。有一些很聪明的人钻研过我的颜色学，不过很不幸，他们不能坚持正路，乘我不意就转到邪路上去了，他们不是始终把眼睛盯住客观对象，而是从观念出发。不过一个有头脑的聪明人如果真正寻求真理，总

是大有作为的。”

我们谈到，某些教授在发现较好的学说之后还老是在讲解牛顿的学说。歌德说，“这并不足为奇，那批人坚持错误，因为他们依靠错误来维持生活，否则他们要重新从头学起，那就很不方便。”我说，“但是他们的实验怎么能证明真理，既然他们的学说的基础就是错误的？”

歌德说，“他们本来不是在证明真理，他们也没有这种意图，他们唯一的意图是要证明自己的意见。因此，他们把凡是可证明真理、证明他们的学说靠不住的实验结果都隐瞒起来了。”

“至于谈到一般学者，他们哪里顾得什么真理？他们象其他人一样，只要能靠经验的方式就一门学问高谈阔论一通，就已心满意足了。全部真理就是如此。人们的性格一般是奇怪的。湖水一旦冻了冰，成百上千的人都跑到平滑的冰面上逍遥行乐，从来不想到要研究一下湖水有多深，冰底下有什么鱼在游泳。尼布尔<sup>①</sup>最近发现一份很古的、罗马和迦太基订立的商业条约，由此可以证明，罗马史学家李维著作中关于古罗马民族生活情况的全部记载都只是些无稽之谈，因为条约证明罗马在远古时代就已有很高的文化，比李维所描述的高得多。不过你如果认为这份新发现的条约会在罗马史学领域里造成翻天覆地的大变革，你就大错特错了。请经常想到那冻了冰的湖水，我已学会认识人们了，他们正是如此，没有什么别的样子。”

我说，“不过您不会追悔写成了这部颜色学，因为您不仅替这门卓越的科学打下了坚实基础，而且您也替科学处理方法树立了榜样，人们可以用这种方法来处理类似的科目。”

---

<sup>①</sup> 尼布尔(Niebuhr, 1770-1831)，著名的荷兰史学家，他的《罗马史》三卷在欧洲有各种译本。



歌德说，“我毫不追悔，尽管我在这门学问上已费了半生的工夫。要不然，我或许可以多写五、六部悲剧，不过如此而已。在我之后会有够多的人来干写剧本的工作。

“不过你说得对，我处理题材的方式是好的，其中有方法条理。我还用这种方法写过一部声学，我的《植物变形学》也是根据同样的观察和推演的。

“我研究植物变形，是走自己特有的道路的。我搞这门学问，就象赫歇耳<sup>①</sup>发明他的星宿。赫歇耳太穷，买不起望远镜，不得不自造了一架。但是他的幸运就在此。他自造的望远镜比已往的一切望远镜都好，他就用此作出他的许多重大发现。我走进植物学领域是凭实际经验的。现在我才认识清楚，这门科学在雌雄性别的形成过程上牵涉到的问题太广泛，我没有勇气掌握它了。这就迫使我用自己的方式来钻研这门科学，来寻求适用于一切植物的普遍规律，不管其中彼此之间的差别。这样我就发现了变形规律，植物学的各别部门不在我的研究范围之内，我把这些各别部门留给比我高明的人去研究。我的唯一任务就是把各别现象归纳到普遍规律里。

“我对矿物学也发生过兴趣。这有两点理由，一点是因为它有重大的实际利益，另一点是因为我想在矿物中找出实证来说明原型世界是如何形成的。维尔纳<sup>②</sup>的学说已使这个问题有解决的希望。自从这位卓越的科学家去世以来，矿物学已闹得天翻地覆，

---

① 赫歇耳(W.Herschel, 1738-1822)，著名的英籍德国天文学家，他用自制的望远镜发现了天王星和许多卫星及其运转规律。他的望远镜据说有四十英尺长。

② 维尔纳(A.G.Werner, 1750-1817)，德国矿物学家。他的学说在当时矿物学界引起了激烈争论，他是“水成岩论”者，反对赫顿(I.Hutton)的“火成岩论”。歌德是站在维尔纳一边的。



我不想再公开介入这场辩论，在默不作声中保持自己的信念。

“在《颜色学》里，下一步我还要钻研虹的形成。这是一个非常难的课题，不过我希望能解决它。因此我很高兴和你一起重温一下颜色学，你既然对这门科学特别感兴趣，借此可以重新受到启发。”

歌德接着说，“我对各门科学都试图研究过，我总是倾向于只注意身旁地理环境中一些可用感官接触的事物，因此我不曾从事天文学。因为在天文学方面单凭感官不够，还必须求助于仪器、计算和力学，这些都要花毕生精力来搞，不是我分内的事。

“如果我在顺便研究过的一些学科中作出了一点成绩，那就要归功于我出生的时代在自然界的重大发明上比任何其它时代都更丰富。在儿童时期我就接触到富兰克林关于电的学说，他当时刚发现了电的规律。在我这一生中，一直到现在，重大的科学发明一个接着一个出现，所以我不仅在早年就投身到自然界，而且把对自然界的兴趣一直保持到现在。

“就在我们指引的道路上现在也已有人迈出了前进的步子，这是我没有预料的。我好比一个人迎着晨曦前进，等到红日东升，它的灿烂光辉会使他不由自主地感到惊讶。”②

.....

### 1827年3月21日(黑格尔门徒亨利克斯的希腊悲剧论)

- 
- ② 歌德毕生除文艺之外一直孜孜不倦地研究自然科学，特别是光学和颜色学。在《谈话录》里他经常谈到这方面的问题。1824年2月4日的谈话稍稍涉及了牛顿，现在又增选了这一篇，因为它多少是总结性的。歌德的一些科学研究现已过时，但在科学历史上的功劳是得到公认的，特别是他在达尔文以前就提出生物进化的学说。他在文艺上反对从概念出发，强调要有现实生活做基础。这种现实主义的文艺观点和他的科学训练有密切关联。

歌德给我看亨利克斯<sup>①</sup>论希腊悲剧本质的这本小册子。他说，“我已读过，很感兴趣。亨利克斯用索福克勒斯的《俄狄浦斯王》和《安提戈涅》两部悲剧来阐明他的观点。这本书很值得注意，我把它借给你读一读，以便下次我们讨论。我并不赞成他的意见，但是看一看象亨利克斯这样受过彻底哲学教养的人怎样从他那一派哲学观点来看诗的艺术作品，是很有教益的。今天我的话就到此为止，免得影响你自己的意见。你且读一读，就可以发现它会引起各种各样的思想。”

1827年3月28日（评黑格尔派对希腊悲剧的看法；对莫里哀的赞扬；评施莱格尔）

亨利克斯的书已仔细读过，今天我把它带还歌德。为着完全掌握他所讨论的题目，我把索福克勒斯的全部现存作品重温了一遍。

歌德问我，“你觉得这本书如何？是不是把问题谈得很透？”

我回答说，“我觉得这本书很奇怪。旁的书从来没有象这本书一样引起我这么多的思考和这么多的反对意见。”

歌德说，“正是如此。我们赞同的东西使我们处之泰然，我们反对的东西才使我们的思想获得丰产。”

我说，“我看他的意图是十分可钦佩的，他从来不停留在表面现象上。不过他往往迷失在细微的内心情况里，而且纯凭主观，因而既失去了题材在细节上的真相，也失去了对整体的全面观察。

---

① 亨利克斯(W.Hinrichs, 1794-1861)，德国黑格尔派美学家，他的悲剧论只是黑格尔的悲剧论的阐述。他的书出版时，黑格尔的《美学》还没有出版，亨利克斯的悲剧论是根据他听黑格尔讲美学课时所作的笔记来写成的。

在这种情况下，我们就不得不对自己和题材都施加暴力，勉强予以歪曲，才能和他想到一起。此外，我还往往感到自己的感官仿佛太粗糙，分辨不出他所提出的那些非常精微奥妙的差别。”

歌德说，“假如你也有他那样的哲学训练，事情就会好办些。说句老实话，这位来自德国北方海边的亨利克斯无疑是个有才能的人，而他竟被黑格尔哲学引入迷途，我真感到很惋惜。他因此就失去了用无拘束的自然方式去观察和思考的能力。他在思想和表达两方面都逐渐养成了一种既矫揉造作又晦涩难懂的风格。所以他的书里有些段落叫我们看不懂，简直不知所云。<sup>①</sup>

“.....

“我想这就够了！我不知道英国人和法国人对于我们德国哲学家们的语言会怎样想，连我们德国人自己也不懂他们说些什么。”

我说，“尽管如此，我们还是一致同意，承认这部书毕竟有一种高尚的意图，而且还有一个能激发思考的特点。”

歌德说，“他对家庭和国家的看法、以及对家庭和国家之间可能引起的悲剧冲突的看法<sup>②</sup>，当然很好而且富于启发性，可是我不能承认他的看法对于悲剧艺术来说是最好的，甚至是唯一正确的。我们当然都在家庭里生活，也都在国家里生活。一种悲剧命运落到我们头上，当然和我们作为家庭成员和作为国家成员很难毫无关系。但是我们单是作为家庭成员，或单是作为国家成员，还是完全可以成为很适合的悲剧人物。因为悲剧的关键在于有冲

---

① 歌德引了一段晦涩的话，这里没有译出。

② 亨利克斯的悲剧冲突论完全是来自黑格尔。参看黑格尔的《美学》第一卷第272页以下，和第三卷论戏剧体诗的悲剧部分。黑格尔也把《俄狄浦斯王》和《安提戈涅》看作悲剧冲突的典型例证。

突而得不到解决，而悲剧人物可以由于任何关系的矛盾而发生冲突，只要这种矛盾有自然基础，而且真正是悲剧性的。例如埃阿斯①由于荣誉感受损伤而终于毁灭，赫拉克勒斯②由于妒忌而终于毁灭。在这两个事例里，都很难见出家庭恩爱和国家忠贞之间的冲突。可是按照亨利克斯的说法，家与国的冲突却是希腊悲剧的要素。”

.....

歌德接着说，“就一般情况来说，你想已注意到，亨利克斯是完全从理念③出发来考察希腊悲剧的，并且认为索福克勒斯在创作剧本时也是从理念出发，根据理念来确定剧中人物及其性别和地位。但是索福克勒斯在写剧本时并不是从一种理念出发，而是抓住在希腊人民中久已流传的某个现成的传说，其中已有一个很好的理念或思想，他就从这个传说构思，想把它描绘得尽可能地美好有力，搬到舞台上演出。”.....

我插嘴说，“亨利克斯关于克瑞翁的行为所说的话好象也站不住脚。他企图证明克瑞翁禁止埋葬波吕涅刻斯是纯粹执行国法，说他不仅是一个普通人，而是一个国王，国王是国家本身的人格化，正是他才能在悲剧中代表国家权力，也正是他才能表现出最

---

① 埃阿斯是仅次于阿喀琉斯的希腊远征军的英勇将领。阿喀琉斯死后，埃阿斯和俄底修斯争着要他的盔甲武器，主帅判决给俄底修斯，埃阿斯认为这有损他的荣誉，发了疯，终于自杀。

② 赫拉克勒斯是大力神，他的妻子被半人半马的怪物强奸，他用毒箭把怪物射死，怪物临死前告诉大力神的妻子，说自己的中毒的血可以防治丈夫不忠贞。赫拉克勒斯后来另有所恋，他的妻子把他的衬衫浸在这毒血里，再交给他穿，他因此中毒身死，所以说他死于妒忌。

③ 理念是黑格尔的术语，指绝对概念。

高的政治道德。”①

歌德带着微笑回答说，“那些话是没有人会相信的。克瑞翁的行动并不是从政治道德出发，而是从对死者的仇恨出发。波里涅克斯在他的家族继承权被人用暴力剥夺去之后，设法把它夺回来，这不是什么反对国家的滔天罪行，以致死还不足赎罪，还要惩罚无辜的死尸。

“一种违反一般道德的行动决不能叫做政治道德。克瑞翁禁止收葬波里涅克斯，不仅使腐化的死尸污染空气，而且让鹰犬之类把尸体上撕下来的骨肉碎片衔着到处跑，以致污染祭坛。这样一种人神共嫉的行动决不是一种政治德行，而是一种政治罪行。不仅如此，剧中每个人物都是反对克瑞翁的：组成合唱队的国中父老、一般人民、星相家、乃至他自己的全家人都反对他。但是他都不听，顽固到底，直至毁灭了全家人，而他自己也终于只成了一个阴影。”

我说，“可是听到克瑞翁说的话，我们却不免相信他有理。”

歌德说，“这里正足以见出索福克勒斯的大师本领，这也是一般戏剧的生命所在。索福克勒斯所塑造的人物都有这种口才，懂得怎样把人物动作的动机解释得头头是道，使听众几乎总是站

---

① 这里讲的是索福克勒斯的名剧《安提戈涅》中的情节。安提戈涅是波吕涅克斯的姊妹，俄狄浦斯的女儿。俄狄浦斯死后，忒拜国王规定先由长子继承到指定的时期，到期由次子波吕涅克斯继承。但长子到期不肯让位，次子就借邻国的兵来夺权，在战争中弟兄两人都被打死了。新国王克瑞翁下令禁止收葬波吕涅克斯的尸体。和克瑞翁的儿子订了婚的安提戈涅为了家庭骨肉的感情，违令收葬了死者，克瑞翁下令要把她关在墓道里活活闷死，但是她自杀了，克瑞翁的儿子也随之自杀了。黑格尔把《安提戈涅》看作典型的希腊悲剧，其中冲突起于家庭义务和国家义务，双方都是片面性的要求。亨利克斯的说法也完全是依照黑格尔的。



在最后一个发言人一边。

“人们都知道，索福克勒斯自幼受到很好的修辞训练，惯于搜寻一件事物的真正的道理和表面的道理。”……

接着我们进一步谈到索福克勒斯在他的剧本里着眼于道德倾向的较少，他着眼较多的是对当前题材的妥当处理，特别是关于戏剧效果的考虑。

歌德说，“我并不反对戏剧体诗人着眼于道德效果，不过如果关键在于把题材清楚而有力地展现在观众眼前，在这方面他的道德目的就不大有帮助；他就更多地需要描绘的大本领以及关于舞台的知识，这样才会懂得应该取什么和舍什么。如果题材中本来寓有一种道德作用，它自然会呈现出来，诗人所应考虑的是对他的题材作有力的艺术处理。诗人如果具有象索福克勒斯那样高度的精神意蕴，不管他怎样做，他的道德作用会永远是好的。此外，他了解舞台情况，懂得他的行业。”

.....

歌德接着说，“就我们近代的戏剧旨趣来说，我们如果想学习如何适应舞台，就应向莫里哀请教。你熟悉他的《没病找病》吧？其中有一景，我每次读这部喜剧时都觉得它象征着对舞台的透彻了解。我所指的就是幻想病患者探问他的小女儿是否有一个年轻人到过她姐姐房子里那一景。另一个作家如果对他的行业懂得不如莫里哀那样透彻，他就会让小路易莎马上干干脆脆把事实真相说出来，那么，一切就完事大吉了。可是莫里哀为着要产生生动的戏剧效果，在这场审问中用了各种各样的延宕花招。他首先让小路易莎听不懂她父亲的话，接着让她说她什么都不知道；她父亲要拿棍子打她，她就倒下装死；她父亲气得发昏，神魂错乱，她却从装死中狡滑地嬉皮笑脸地跳起来，最后才逐渐把真相吐露

出来。

“我这番解释只能使你对原剧的生动活泼有个粗浅的印象。你最好亲自去细读这一景，去深刻体会它的戏剧价值。你会承认，从这一景里所获得的实际教益比一切理论所能给你的都要多。”

歌德接着说，“我自幼就熟悉莫里哀，热爱他，并且毕生都在向他学习。我从来不放松，每年必读几部他的剧本，以便经常和优秀作品打交通。这不仅因为我喜爱他的完美的艺术处理，特别是因为这位诗人的可爱的性格和有高度修养的精神生活。他有一种优美的特质、一种妥帖得体的机智和一种适应当时社会环境的情调，这只有象他那样生性优美的人每天都能和当代最卓越的人打交道，才能形成的。对于米南德<sup>①</sup>，我只读过他一些残篇断简，但对他怀有高度崇敬，我认为他是唯一可和莫里哀媲美的伟大希腊诗人。”

我回答说，“我很幸运，听到您对莫里哀的好评。你的好评和施莱格尔先生的话当然不同调啊！就在今天，我把施莱格尔在戏剧诗讲义<sup>②</sup>里关于莫里哀的一番话勉强吞了下去，很有反感。施莱格尔高高在上地俯视莫里哀，依他的看法，莫里哀是一个普通的小丑，只是从远处看到上等社会，他的职业就是开各种各样的玩笑，让他的主子开心。对于这种低极趣味的玩笑，他倒是顶伶俐的，不过大部分还是剽窃来的。他想勉强挤进高级喜剧领域，但是没有成功过。”

歌德回答说，“对于施莱格尔之流，象莫里哀那样有才能的

---

① 米南德(Menander, 公元前342-291)，希腊新喜剧的始祖，其剧本留存下来的很少，直到1905年法国学者勒弗夫勒(Lefebvre)才在埃及发现他的四部喜剧的残卷。

② 指浪漫派理论家奥·威·施莱格尔(1767-1845)的《戏剧艺术和文学讲义》(1808年)。这部书在十九世纪影响很大，但是歌德很瞧不起它。

人当然是一个眼中钉。他感到莫里哀不合自己的胃口，所以不能忍受他。莫里哀的《厌世者》令我百读不厌，我把它看作我最喜爱的一种剧本，可是施莱格尔却讨厌它。他勉强对《伪君子》说了一点赞扬话，可还是在尽量贬低它。他不肯宽恕莫里哀嘲笑有些学问的妇女们装腔作态。象我的一位朋友所说的，施莱格尔也许感觉到自己如果和莫里哀生活在一起，就会成为他嘲笑的对象。”

歌德接着说，“不可否认，施莱格尔知道的东西极多。他的非凡的渊博几乎令人吃惊，但是事情并不到此为止。知识渊博是一回事，判断正确又是另一回事。施莱格尔的批评完全是片面的。他几乎对所有的剧本只注意到故事梗概和情节安排，经常只指出剧本与前人作品的某些微末的类似点，毫不操心去探索一部剧本的作者替我们带来什么样的高尚心灵所应有的美好生活和高度文化教养。但是一个有才华的人耍出一切花招有什么用处，如果从一部剧本里我们看不到作者的可敬爱的伟大人格？只有显出这种伟大人格的作品才能为民族文化所吸收。

“在施莱格尔处理法国戏剧的方式中，我只看到替一个低劣的评论员所开的药方，这位评论员身上没有哪一个器官能欣赏高尚卓越的东西，遇到才能和伟大人物性格也熟视无睹，仿佛那只是糟糠。”<sup>①</sup>……

……………

---

① 这篇谈话概括了歌德对西方一些重要的剧作家的看法，特别是对当时两个影响最大的文艺理论家黑格尔和施莱格尔的评论。他高度评价希腊悲剧，但认为莫里哀着眼于舞台效果，更值得近代剧作家效法。在理论方面他和黑格尔是对立的，黑格尔从理念出发，而歌德却主张从现实具体情况出发。对浪漫派理论家施莱格尔，歌德表示极端鄙视，因为他只炫耀渊博的知识而缺乏判断力，迷失在细节里而抓不住艺术作品的真正灵魂。

**1827年4月1日**（谈道德美；戏剧对民族精神的影响；学习伟大作品的作用）

.....

昨晚剧院上演了歌德的《伊菲革涅亚》。.....

歌德说，“一个演员也应该向雕刻家和画家请教，因为要演一位希腊英雄，就必须仔细研究流传下来的希腊雕刻，把希腊人的坐相、站相和行为举止的自然优美铭刻在自己心里。但是只注意身体方面还不够，还要仔细研究古今第一流作家，使自己的心灵得到高度文化教养。这不仅对了解他所扮演的角色有帮助，而且也使自己整个生活和仪表获得一种较高尚的色调。”.....

话题转到索福克勒斯的《安提戈涅》以及贯串其中的道德色彩，最后又谈到世间道德的起源问题。

歌德说，“象一切美好的事物一样，道德也是从上帝那里来的。它不是人类思维的产品，而是天生的内在的美好性格。它多多少少是一般人类生来就有的，但是在少数具有卓越才能的心灵里得到高度显现。这些人用伟大事业或伟大学说显现出他们的神圣性<sup>①</sup>，然后通过所显现的美好境界，博得人们爱好，有力地推动人们尊敬和竞赛。

“但是道德方面的美与善可以通过经验和智慧而进入意识，因为在后果上，丑恶证明是要破坏个人和集体幸福的，而高尚正直则是促进和巩固个人和集体幸福的。因此，道德美便形成教义，作为一种明白说出的道理在整个民族中传播开来。”

我插嘴说，“我最近还在阅读中碰到一种意见，据说希腊悲剧把道德美看作一个特殊的目标。”

---

<sup>①</sup> 这是明显的人性论和天才论。

歌德回答说，“与其说是道德，倒不如说是整个纯真人性；特别是在某种环境中，它和邪恶势力发生了冲突，它就变成悲剧性格。在这个领域里，道德确实是人性的主要组成部分。

“此外，《安提戈涅》中的道德因素并不是索福克勒斯创造的，而是题材本来就有的，索福克勒斯采用了它，使道德美本身显出戏剧性效果。”<sup>①</sup>

.....

话题接着转到一般戏剧作家及其对人民大众所已起或能起的重要影响。

歌德说，“一个伟大的戏剧体诗人如果同时具有创造才能和内在的强烈而高尚的思想情感，并把它渗透到他的全部作品里，就可以使他的剧本中所表现的灵魂变成民族的灵魂。我相信这是值得辛苦经营的事业。高乃依就起了能培育英雄品格的影响。<sup>②</sup>这对于需要有一个英雄民族的拿破仑是有用的，所以提到高乃依时他说过，如果高乃依还在世，他就要封他为王。所以一个戏剧体诗人如果认识到自己的使命，就应孜孜不倦地工作，精益求精，这样他对民族的影响就会是造福的、高尚的。

“我们要学习的不是同辈人和竞争对手，而是古代的伟大人物。他们的作品从许多世纪以来一直得到一致的评价和尊敬。一个资禀真正高超的人就应感觉到这种和古代伟大人物打交道的需要，而认识这种需要正是资禀高超的标志。让我们学习莫里哀，让我们学习莎士比亚，但是首先要学习古希腊人，永远学习希腊

---

① 歌德基本上从人性论出发，但也不忽视经验和教育对“人性”的作用。他主张戏剧应有道德美，但这是题材本身就已包含有的，而不是由诗人外加的。

② 高乃依的名著《熙德》、《贺拉斯》等等都是歌颂英雄人物的。



人。”①

.....

**1827年4月11日**(吕邦斯的风景画妙肖自然而非摹仿自然，评莱辛和康德)

.....

我们回来②了，吃晚饭还太早，歌德趁这时让我看看吕邦斯③的一幅风景画，画的是夏天的傍晚。在前景左方，可以看到农夫从田间回家，画的中部是牧羊人领着一群羊走向一座村舍；稍往后一点，右方停着一驾干草车，人们正在忙着装草，马还没套上车，在附近吃草；再往后一点，在草地和树丛里，有些骡子带着小骡在吃草，看来是要在那里过夜。一些村庄和一个小镇市远远出现在地平线上，最妙地把活跃而安静的意境表现出来了。

我觉得整幅画安排得融贯，显得很真实，而细节也画得惟妙惟肖，就说吕邦斯完全是临摹自然的。

歌德说，“绝对不是，象这样完美的一幅画在自然中是从来见不到的。这种构图要归功于画家的诗的精神。不过吕邦斯具有非凡的记忆力，他脑里装着整个自然，自然总是任他驱使，包括个别细节在内。所以无论在整体还是在细节方面，他都显得这样真实，使人觉得他只是在临摹自然。现在没有人画得出这样好的风

---

① 歌德和席勒是德国古典派的代表，所以尊崇希腊，厚古习气很浓。这一方面是受到文艺复兴的影响，另一方面也是因为当时德国文学还在草创时代，优秀作品确实不多(除掉歌德和席勒以外)。在前世纪戈特舍德及其门徒把法国新古典主义输入德国，歌德鄙之为“学究派”。流行的德国浪漫派是消极的，也是和歌德对立的。

② 从乡间游玩回来。

③ 吕邦斯(Rubens, 1577-1640)，荷兰大画家，擅长历史画、风景画和风俗画。

景画了，这种感受自然和观察自然的方式已完全失传了。我们的画家们所缺乏的是诗。”

.....

晚饭后歌德带我到园子里继续谈话。

我说，“关于莱辛，有一点很可注意，在他的理论著作里，例如《拉奥孔》，<sup>①</sup>他不马上得出结论，总是先带着我们用哲学方式去巡视各种意见、反对意见和疑问，然后才让我们达到一种大致可靠的结论。我们体会到的无宁是他自己在进行思考和搜索，而不是拿出能启发我们思考，使我们具有创造力的那种重大观点和重大真理。”

歌德说，“你说得对。莱辛自己有一次就说过，假如上帝把真理交给他，他就会谢绝这份礼物，宁愿自己费力去把它找到。……

“莱辛本着他的好辩的性格，最爱停留在矛盾和疑问的领域，分辨是他当行的本领，在分辨中他最能显出他的高明的理解力。你会看出我和他正相反。我总是回避矛盾冲突，自己设法在心里把疑问解决掉。我只把我所找到的结果说出来。”

我问歌德，在近代哲学家之中他认为谁最高明。

歌德说，“康德，毫无疑问。只有他的学说还在发生作用，而且深深渗透到我们德国文化里。你对康德虽没有下过功夫，他对你也发生了影响。现在你已用不着研究他了，因为他可以给你的东西，你都已经有了。如果你将来想读一点康德的著作，我介绍给你读《判断力批判》<sup>②</sup>。”

我问歌德是否和康德有过私人来往。

---

① 莱辛的主要理论著作有《汉堡剧评》和《拉奥孔，论绘画与诗的界限》。

② 这是近代一部最重要的唯心主义和形式主义的美学经典著作。

歌德回答说，“没有。康德没有注意到我，尽管我本着自己的性格，走上了一条类似他所走的道路。我在对康德毫无所知的时候就已写出了《植物变形学》，可是这部著作却完全符合康德的教义。主体与客体<sup>①</sup>的区分，以及每一物的存在各有自己的目的，软木生长起来不是只为我们做瓶塞之类看法，我和康德是一致的，我很高兴在这方面和他站在一起。后来我写了《实验论》<sup>②</sup>，可以看作主体与客体的批判和主体与客体的中介。

“席勒经常劝我不必研究康德哲学。他常说康德对我不会有用处。但是席勒自己对研究康德却极热心，我也研究过康德，这对我并非没有用处<sup>③</sup>。”……

**1827年4月18日**（就吕邦斯的风景画泛论美；艺术既服从自然，又超越自然）

晚饭前，我陪歌德乘马车沿着通往埃尔富特的道路游了一阵子。我们碰到各种各样的车辆运货上来比锡的集市，也碰到一长串的马，其中有很美的。

歌德说，“我对美学家们不免要笑，笑他们自讨苦吃，想通过一些抽象名词，把我们叫做美的那种不可言说的东西化成一种概念。美其实是一种本原现象(Urphänomen)，它本身固然从来不出现在，但它反映在创造精神的无数不同的表现中，都是可以目

---

① 即对象。

② 原意是《实验作为客体与主体的中介者》，1793年出版。德文 Vermittlung 直译为“中介”或“调解”，黑格尔常用来表示“统一”。值得注意的是此书带有实践观点。

③ 歌德经常提到的德国哲学家只有康德、莱辛和黑格尔。他对黑格尔不甚赞同，黑格尔的《美学》他没有来得及读，其中对歌德的评价却很高。康德对歌德的影响没有对席勒的那么大。歌德在精神和方法上倒更近于莱辛，两人都是从客观现实而不是从概念出发的。

睹的，它和自然一样丰富多彩。”

我说，“我听说过，自然永远是美的，它使艺术家们绝望，因为他们很少有能完全赶上自然的。”

歌德回答说，“我深深了解，自然往往展示出一种可望而不可攀的魅力，但是我并不认为自然的一切表现都是美的。自然的意图<sup>①</sup>固然总是好的，但是使自然能完全显现出来的条件却不尽是好的。

“拿橡树为例来说，这种树可以很美。但是需要多少有利的环境配合在一起，自然才会产生一棵真正美的橡树呀！一棵橡树如果生在密林中，周围有许多大树围绕着，它就总是倾向于朝上长，争取自由空气和阳光，树干周围只生长一些脆弱的小枝杈，过了百把年就会枯谢掉。但是这棵树如果终于把树顶上升到自由空气里，它就会不再往上长，开始向四周展开，形成一种树冠。但是到了这个阶段，树已过了中年了，多少年来向上伸展的努力已消耗了它最壮健的气力。它于是努力向宽度发展，也就得不到好结果。长成了，它高大强健，树干却很苗条，树干与树冠的比例不相称，还不能使树显得美。

“如果这棵橡树生在低洼潮湿的地方，土壤又太肥沃，只要有合适的空间，它就会过早地在树干四周长出无数枝杈，没有什么抵抗它或使它长慢一点的力量，这样它就显不出挺拔嶙峋、盘根错节的姿势，从远处看来，它就象菩提树一样柔弱，仍然不美，至少是没有橡树的美。

“最后，如果这棵橡树生在高山坡上，土壤瘦，石头多，它

---

① 意图就是目的。歌德在这一点上受到康德的目的论的影响，康德认为一切事物不但各有原因，而且各有目的，也不以人的意志为转移。这当然还是先验论和命定论。

会生出太多的疖疤，不能自由发展，很早就枯凋，不能令人感到惊奇。”

我听到这番话很高兴，就说，“几年以前，我从格廷根到威悉河流域作短途旅行，倒看到过一些橡树很美，特别是在霍克斯特附近。”

歌德接着说，“沙土或夹沙土使橡树可以向各方面伸出茁壮的根，看来于橡树最有利。它坐落的地方还应有足够的空间，使它从各方面受到光线、太阳、雨和风的影响。如果它生长在避风雨的舒适地方，那也长不好。它须和风雨搏斗上百年才能长得健壮，在成年时它的姿势就会令人惊赞了。”

我问，“从你这番话是否可以得出结论说，事物达到了自然发展的顶峰就显得美？”

歌德回答说，“当然，不过什么叫做自然发展的顶峰，还须解释清楚。”

我回答说，“我指的是事物生长的一定时期，到了这个时期，某一事物就会完全现出它所特有的性格。”

歌德说，“如果指的是这个意思，那就没有什么可反对的，但还须补充一句：要达到这种性格的完全发展，还需要一种事物的各部分肢体构造都符合它的自然定性，也就是说，符合它的目的。

“例如达到结婚年龄的姑娘，她的自然定性是孕育孩子和给孩子哺乳，如果骨盆不够宽大，胸脯不够丰满，她就不会显得美。但是骨盆太宽大，胸脯太丰满，也还是不美，因为超过了符合目的的要求。

“为什么我们可以把我们在路上看到的某些马看作美的呢？还不是因为体格构造符合目的吗？这不仅因为它们的运动姿势的



轻快秀美，而且还有更多的因素，这些因素只有善骑马的人才会说明，而我们一般人只能看到一般印象。”

我问，“我们可不可以把一匹驾车的马也看作美的呢？例如我们不久以前看到的拉货车到布拉邦特去的那些马？”

歌德说，“当然可以，为什么不可以？一位画家也许会觉得这种驾车的马性格鲜明，筋骨发展得很健壮，比起一匹较温良、较俊秀的驯马更能显出各种各样的美丰富多彩地配合在一起。”

歌德接着说，“要点在于种<sup>①</sup>要纯，没有遭到人工的摧残，一匹割掉鬃和尾的马，一条剪掉耳尖的猎狗，一棵砍掉大枝、其余枝杈剪成圆顶形的树，特别是一位身体从小就被紧束胸腹的内衣所歪曲和摧残的少妇，都是使鉴赏力很好的人一看到就要作呕的，只有在庸俗人的那一套美的教条里才有地位。”……

吃晚饭时大家都很热闹。歌德的公子刚读过他父亲的《海伦后》，谈起来很有些显出天生智力的看法。他显然很喜欢用古典精神写出的那部分，但是我们可以看出，他读这篇诗时，对其中歌剧性和浪漫色彩较浓的部分并不大起劲。

歌德说，“你基本上是正确的，这篇诗有一点奇特。我们固然不能说，凡是合理的都是美的，但凡是美的确实都是合理的，至少是应该合理的。你欢喜写古代的那部分，因为它是可以理解的，可以巡视其中各个部分，可以用你自己的理解力来推测我的理解力。诗的第二部分虽然也运用并展开了各种各样的知解力和理解力，但是很难，须经过一番研究，读者才能理解其中的意义，才可以用自己的理解力去探索出作者的理解力。”

.....

---

① 血缘。

歌德叫人取出登载荷兰大画师们的作品复制件的画册。……他把吕邦斯的一幅风景画摆在我面前。

他说，“这幅画你在这里已经看过<sup>①</sup>，但是杰作看了多次还不够，而且这次要注意的是一种奇特现象。请你告诉我，你看到了什么？”

我说，“如果先从远景看，最外层的背景是一片很明朗的天光，仿佛是太阳刚落的时候。在这最外层远景里还有一个村庄和一座市镇，由夕阳照射着。画的中部有一条路，路上有一群羊忙着走回村庄。画的右方有几堆干草和一辆已装满干草的大车。几匹还未套上车的马在附近吃草。稍远一点，散步在小树丛中的有几匹骡子带着小骡子吃草，看来是要在那里过夜。接近前景的有几棵大树。最后，在前景的左方有一些农夫在下工回家。”

歌德说，“对，这就是全部内容。但是要点还不在此。我们看到画出的羊群、干草车、马和回家的农夫这一切对象，是从哪个方向受到光照的呢？”

我说，“光是从我们对面的方向照射来的，照射对象的阴影都投到画中来。在前景中那些回家的农夫特别受到很明亮的光照，这产生了很好的效果。”

歌德问，“但是吕邦斯用什么办法来产生这样美的效果呢？”

我回答说，“他让这些明亮的人物显现在一种昏暗的地面<sup>②</sup>上。”

歌德又问，“这种昏暗的地面是怎样画出来的呢？”

我说，“它是一种很浓的阴影，是从那一丛树投到人物方面来的。呃，怎么搞的？”我惊讶起来了。“人物把阴影投到画这

---

① 参看第380页。

② 底色。

边来，而那一丛树又把阴影投到和看画者对立的那边去！这样，我们就从两个相反的方向受到光照，但这是违反自然的！”

歌德笑着回答说，“关键正在这里啊！吕邦斯正是用这个办法来证明他伟大，显示出他本着自由精神站得要比自然要高一层，按照他的更高的目的来处理自然。光从相反的两个方向射来，这当然是牵强歪曲，你可以说，这是违反自然。不过尽管这是违反自然，我还是要说它高于自然，要说这是大画师的大胆手笔，他用这种天才的方式向世人显示：艺术并不完全服从自然界的必然之理，而是有它自己的规律。”

歌德接着说，“艺术家在个别细节上当当然要忠实于自然，要恭顺地摹仿自然，他画一个动物，当然不能任意改变骨骼构造和筋络的部位。如果任意改变，就会破坏那种动物的特性。这就无异于消灭自然。但是，在艺术创造的较高境界里，一幅画要真正是一幅画，艺术家就可以挥洒自如，可以求助于虚构(Fiktion)，吕邦斯在这幅风景画里用了从相反两个方向来的光，就是如此。

“艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的较高的意旨<sup>①</sup>，并且为这较高的意旨服务。

“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实，或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。

“我们如果只从表面看吕邦斯这幅风景画，一切都会显得很自然，仿佛是直接从自然临摹来的。但事实并非如此。这样美的

---

<sup>①</sup> 目的。

一幅画是在自然中看不到的，正如普尚或克劳德·劳冉<sup>①</sup>的风景画一样，我们也觉得它很自然，但在现实世界里却找不出。”

我问，“象吕邦斯用双重光线这样的艺术虚构的大胆手笔，在文学里是否也有呢？”

歌德想了一会，回答说，“不必远找，我可以从莎士比亚的作品里举出十来个例子给你看。姑且只举《麦克白》。麦克白夫人要唆使她丈夫谋杀国王，说过这样的话：

‘……我喂过婴儿的奶……’<sup>②</sup>

这话是真是假，并没有关系，但是麦克白夫人这样说了，而且她必须这样说，才能加强她的语调。但是在剧本的后部分，麦克达夫听到自己的儿女全遭杀害时，狂怒地喊道：

‘他没有儿女啊！’<sup>③</sup>

这话和上面引的麦克白夫人的话正相反。但这个矛盾并没有使莎士比亚为难。他要的是加强当时语调的力量。麦克达夫说‘他没有儿女’，正如麦克白夫人说‘我喂过婴儿的奶’，都是为着加强语调。”

歌德接着说，“一般地说，我们都不应该把画家的笔墨或诗

---

① 克劳德·劳冉(Claude Lorrain, 1600-1682)，法国最大的风景画家。

② 见《麦克白》第一幕第七景。麦克白夫人怂恿丈夫杀国王篡位，到了有机可乘时他却犹豫不决，她骂他是胆小鬼，说她自己为着遵守誓言，可以把自己喂过奶的心爱的婴儿杀掉，毫不犹豫。

③ 见原剧第四幕第三景。麦克达夫是国王的忠臣，麦克白杀害了他全家儿女，他听到这消息时非常悲愤，他的同伙中有人说要报仇，他说这个仇报不了，麦克白没有儿女可杀害。

人的语言看得太死、太窄狭。一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的，我们也就应尽可能地用自由大胆的精神去观照和欣赏。”①……

**1827年5月3日**（民族文化对作家的作用；德国作家处境不利；德国和法、英两国的比较）

斯塔普弗②译的歌德戏剧集非常成功，安培尔先生③去年在巴黎《地球》杂志上发表了一篇也很高明的书评。这篇书评歌德很赞赏，经常提到它，并表示感激。

他说，“安培尔先生的观点是很高明的。我国评论家在这种场合总是从哲学出发，评论一部诗作时所采取的方式，使意在阐明原书的文章只有他那一派的哲学家才看得懂，对其余的人却比他要阐明的原著还更难懂。安培尔先生的评论却切实而又通俗。作为一个行家，他指出了作品与作者的密切关系，把不同的诗篇当作诗人生平不同时期的果实来评论。

“他极深入地研究了 my 尘世生活的变化过程以及我的精神状态，并且也有本领看出我没有明说而只在字里行间流露出来的东西。他正确地指出，我在魏玛做官的宫廷生活头十年中几乎没有什么创作，于是在绝望中跑到意大利，在那里带着创作的新热情抓住了塔索的生平，用这个恰当的题材来创作④，从而摆脱了

---

① 在这篇极重要的谈话里，歌德用自然、绘画和文学作品中生动具体的事例来说明他的基本美学观点：艺术要服从自然，也要超越自然。从美学观点看，这篇谈话是最值得注意的，也是一般美学著作经常援引的。

② 斯塔普弗(P. A. Stapfer)的法文译本出版于1826年。

③ 安培尔(J. J. Ampere, 1800-1864)，法国文学家和史学家。他的父亲是著名的物理学家，在电学方面有些发明。

④ 歌德的剧本《塔索》是用意大利十六世纪诗人塔索(T. Tasso, 《被解放的耶路撒冷》的作者)的生平来影射自己在魏玛宫廷的苦闷生活。



我在魏玛生活中的苦痛阴郁的印象和回忆。所以他把我的塔索恰当地称为提高了的维特<sup>①</sup>。

“关于《浮士德》，他说得也很妙，他指出不仅主角浮士德的阴郁的、无稽的企图，就连那恶魔的鄙夷态度和辛辣讽刺，都代表着我自己性格的组成部分。”

……我们一致认为安培尔先生一定是个中年人，才能对生活与诗的互相影响懂得那样清楚。所以我们感到很惊讶，前天安培尔先生到魏玛来了，站在我们面前的却是一个活泼快乐的二十岁左右的小伙子！我们和他多来往了几次，还同样惊讶地听他说，《地球》的全部撰稿人（这些人的智慧、克制精神和高度文化教养是我们一向钦佩的）都是年轻人，和他的年纪差不多。

我说，“我很理解一个年轻人能创作出重要的作品，例如梅里美在二十岁就写出了优秀作品。但是象这位《地球》撰稿人那样年轻就能如此高瞻远瞩，见解深刻，显出高度的判断力，这对于我却完全是件新鲜事。”

歌德说，“对于象你这样在德国荒原上出生的人来说，这当然是不很容易的，就连我们这些生在德国中部的人要得到一点智慧，也付出了够高的代价。我们全都过着一种基本上是孤陋寡闻的生活！我们很少接触真正的民族文化，一些有才能、有头脑的人物都分散在德国各地，东一批，西一批，彼此相距好几百里，所以个人间的交往以及思想上的交流都很少有。亚当·韩波尔特来此地时，我一天之内从他那里得到的我所寻求和必须知道的东西，是我在孤陋状态中钻研多年也得不到的。从此我体会到，孤陋寡闻的生活对我们意味着什么。

---

<sup>①</sup> 指《少年维特之烦恼》的主角。

“但是试想一下巴黎那样一个城市。一个大国的优秀人物都聚会在那里，每天互相来往，互相斗争，互相竞赛，互相学习和促进。那里全世界各国最好的作品，无论是关于自然还是关于艺术的，每天都摆出来供人阅览；还试想一下在这样一个世界首都里，每走过一座桥或一个广场，就令人回想起过去的伟大事件，甚至每一条街的拐角都与某一历史事件有联系。此外，还须设想这并不是死气沉沉时代的巴黎，而是十九世纪的巴黎，当时莫里哀、伏尔泰、狄德罗之类人物已经在三代人之中掀起的那种丰富的精神文化潮流，是在全世界任何一个地点都不能再看到的。这样想一想，你就会懂得，一个象安培尔这样有头脑的人生长在这种丰富的环境中，何以在二十四岁就能有这样的成就。

“你刚才说过，你可以理解一位二十岁的青年能写出梅里美所写的那样好的作品，我毫不反对你的话，但是总的来说，我也同意你的另一个看法：对于一个年轻人来说，写出好作品要比作出正确判断来得容易。但是在我们德国，一个人最好不要在梅里美那样年轻时就企图写出象梅里美的《克拉拉·加苏尔》<sup>①</sup>那样成熟的作品。席勒写出《强盗》、《阴谋与爱情》和《斐爱斯柯》那几部剧本时，年纪固然还很轻，不过说句公道话，这三部剧本都只能显出作者的非凡才能，还不大能显出作者文化教养的高度成熟。不过这不能归咎于席勒个人，而是要归咎于德国文化情况以及我们大家都经历过的在孤陋生活中开辟道路的巨大困难。

“另一方面可举贝朗瑞为例。他出身于贫苦的家庭，是一个穷裁缝的后裔。他有一个时期是个穷印刷学徒，后来当个低薪小职员。他从来没有进过中学或大学。可是他的诗歌却显出丰富的

<sup>①</sup> 指1825年梅里美假托西班牙女演员克拉拉·加苏尔的名义所发表的《克拉拉·加苏尔戏剧集》。

成熟的教养，充满着秀美和微妙的讽刺精神，在艺术上很完满，在语言的处理上也特具匠心。所以不仅得到整个法国而且也得到整个欧洲文化界的惊赞。

“请你设想一下，这位贝朗瑞假若不是生在巴黎并且在这个世界大城市里成长起来，而是耶拿或魏玛的一个穷裁缝的儿子，让他在这些小地方困苦地走上他的生活途程，请你自问一下，一棵在这种土壤和气氛中生长起来的树，能结出什么样的果实呢？”

“所以我重复一句，我的好朋友，如果一个有才能的人想迅速地幸运地发展起来，就需要有一种很昌盛的精神文明和健康的教养在他那个民族里得到普及。

“我们都惊赞古希腊的悲剧，不过用正确的观点来看，我们更应惊赞的是使它可能产生的那个时代和那个民族，而不是一些个别的作家。因为这些悲剧作品彼此之间尽管有些小差别，这些作家之中尽管某一个人显得比其他人更伟大、更完美一点，但是总的看来，他们都有一种始终一贯的独特的性格。这就是宏伟、妥帖、健康、人的完美、崇高的思想方式、纯真而有力的观照以及人们还可举出的其它特质。但是，如果这些特质不仅显现在流传下来的悲剧里，而且也显现在史诗和抒情诗里，乃至在哲学、辞章和历史之类著作里；此外，在流传下来的造形艺术作品里这些特质也以同样的高度显现出来，那么我们由此就应得出这样的结论：上述那些特质不是专属于某些个别人物，而是属于并且流行于那整个时代和整个民族的。

“试举彭斯<sup>①</sup>为例来说，倘若不是前辈的全部诗歌都还在人民口头上活着，在他的摇篮旁唱着，他在儿童时期就在这些诗歌

---

① 彭斯(R. Burns, 1759—1796)，英国苏格兰的农民诗人，近代西方少数伟大的工农出身的诗人之一，他的许多诗歌至今还在苏格兰民间传诵着。

的陶冶下成长起来，把这些模范的优点都吸收进来，作为他继续前进的有生命力的基础，彭斯怎么能成为伟大诗人呢？再说，倘若他自己的诗歌在他的民族中不能马上获得会欣赏的听众，不是在田野中唱着的时候得到收割庄稼的农夫们的齐声应和，而他的好友们也唱着他的诗歌欢迎他进小酒馆，彭斯又怎么能成为伟大诗人呢？在那种气氛中，诗人当然可以作出一些成就！

“另一方面，我们这些德国人和他们比起来，现出怎样一副可怜相！我们的古老诗歌也并不比苏格兰的逊色，但是在我们青年时代，有多少还在真正的人民中活着呢？赫尔德和他的继承者才开始搜集那些古老诗歌，把它们从遗忘中拯救出来，然后至少是印刷出来，放在图书馆里。接着，毕尔格和弗斯<sup>①</sup>还不是写出了许多诗歌！谁说他们的诗歌就比不上彭斯的那样重要，那样富于民族性呢？但是其中有多少还活着，能得到人民齐声应和呢？它们写出来又印出来了，在图书馆里摆着，和一般德国诗人的共同遭遇完全一样。也许其中有一两首还由一个漂亮姑娘弹着钢琴来唱着，但是在一般真正的人民中它们却是音沉响绝了。当年我曾亲耳听到过意大利渔夫歌唱我的《塔索》中的片段，我的情绪是多么激昂呀！

“我们德国人还是过去时代的人。我们固然已受过一个世纪的正当的文化教养，但是还要再过几个世纪，我们德国人才会有足够多和足够普遍的精神和高度文化，使得我们能象希腊人一样欣赏美，能受到一首好歌的感发兴起，那时人们才可以说，德国人早已不是野蛮人了。”<sup>②</sup>

---

① 弗斯(Voss, 1751—1826)，研究希腊古典文艺的德国学者，译过荷马史诗，写过民歌体的反映农民生活的抒情诗，曾任耶拿大学教授。

**1827年5月4日(谈贝朗瑞的政治诗)**

歌德家举行盛大宴会，招待安培尔和他的朋友斯塔普弗。谈论很活跃、欢畅，谈到多方面的问题。安培尔告诉歌德许多关于梅里美、德·维尼<sup>③</sup>和其他重要文人的事情。关于贝朗瑞也谈得很多，歌德经常想到贝朗瑞的绝妙的诗歌。谈论中提到一个问题：是贝朗瑞的爽朗的爱情歌还是他的政治歌比较好。歌德发表的意见是：一般地说，一种纯粹诗性的题材总比政治性题材为好，正如纯粹永恒的真理总比党派观点为好。

他接着又说，“不过贝朗瑞在他的政治诗歌方面显示了他法国的恩人。联盟国入侵法国之后，法国人在贝朗瑞那里找到了发泄受压迫情绪的最好的喉舌。贝朗瑞指引他们回忆在拿破仑皇帝统治下所赢得的光辉战绩。对拿破仑的伟大才能贝朗瑞是爱戴的，不过他不愿意拿破仑的独裁统治继续下去。在波旁王朝统治下贝朗瑞似乎感到不自在。那一批人当然是孱弱腐朽的。现在的法国人希望高居皇位的人具有雄才大略，尽管同时也希望自己能参加统治，在政府里有发言权。”

.....

**1827年5月6日(《威廉·退尔》的起源；歌德重申自己作诗不从观念出发)**

歌德家举行第二次宴会，来的还是前晚那些客人。关于歌德

---

② 在这篇谈话里，歌德从自己的创作经验谈到诗歌同时代和民族的一般文化的密切关系。他拿德国同法国和英国对比来说明这个问题，深深感慨于当时德国诗人脱离人民和民族文化的孤陋境地。

③ 德·维尼(Alfred de Vigny, 1797-1863)，法国浪漫派诗人，其作品感伤色彩很重，带点哲理意味。



的《海伦后》和《塔索》谈得很多。歌德对我们讲，一七九七年他有过一个计划，想用“退尔传说”<sup>①</sup>写一部用六音步诗行的史诗。

他说，“在所说的那一年，我再次〔去瑞士〕游历了几个小州和四州湖。那里美丽而雄伟的大自然使我再度得到很深的印象，我起了一个念头，要写一篇诗来描绘这样丰富多彩、瞬息万变的自然风景。为着使这种描绘更生动有趣，我想到最好用一些引人入胜的人物来配合这样引人入胜的场所和背景。于是我想起退尔的传说在这里很合适。

“我想象中的退尔是个粗豪健壮、优游自得、纯朴天真的英雄人物。作为一个搬运夫，他在各州奔波，到处无人不知道他、不喜爱他，他也到处乐意给人一臂之助。他平平安安地干他的行业，供养着老婆和小男孩，不操心去管谁是主子，谁是奴隶。

“关于对立的一方，盖斯洛在我想象中是个暴君，不过他贪安逸，很随便，有时做点坏事，有时也做点好事，都不过借此寻寻开心。他对人民和人民的祸福概不关心，在他眼中没有人民存在。

“与此对立的人性中一些较高尚善良的品质，例如对家乡的热爱、对祖国法律保护下的自由和安全感、对遭受外国荒淫暴君

---

① 退尔，传说中的瑞士英雄和神箭手。瑞士在中世纪受奥地利统治，奥皇派驻乌理州（退尔出生的小州）的总督盖斯洛很残暴专横，把自己的帽子挂在竿子上，飭令过路人都要向帽子敬礼。退尔独不肯敬礼，被盖斯洛拘捕。盖斯洛把一个苹果放在退尔的男孩头上，罚他用箭把苹果射掉。退尔一箭命中苹果，回头用另一箭射死盖斯洛。从此退尔便领导瑞士人民起义，使瑞士摆脱奥地利帝国的统治。这个传说始见于十五世纪一首民歌。近代历史家大半认为退尔这个人物是虚构，不过他代表被压迫民族争取解放的热烈希望。歌德的史诗没有写，席勒用这个传说写了他的著名剧本《威廉·退尔》。近代音乐家也爱用这个传说谱歌曲。

的枷锁和虐待的屈辱感、以及最后逐渐酝酿成熟的要摆脱可恨枷锁的坚强意志，我把这些优良品质分配给瓦尔特·富斯特、斯陶法肖和文克尔里特<sup>①</sup>之类高尚人物。这些才是我要写的史诗中的真正英雄人物，代表自觉行动的崇高力量，至于退尔和盖斯洛虽有时出现在情节里，总的来说，却只是一些被动的人物。

“当时我专心致志地在这个美好题目上运思，而且哼出了一些六音步格诗行。我看到静悄悄的湖光月色，以及月光照到的深山浓雾。然后我又看到最美的一轮红日之下充满生命和欢乐的森林和草原。我在心中又描绘出一阵雷电交加的暴风雨从岩壑掠过湖面。那里也不缺少寂静的夜景和小桥僻径的幽会。

“我把这一切都告诉了席勒。在他的意匠经营中，我的一些自然风景和行动的人物就形成了一部戏剧。因为我有旁的工作，把写史诗的计划拖延下去，到最后我就把我的题目完全交给席勒，他用这个题目写出了一部令人惊赞的大诗。”

我们听到这番引人入胜的叙述都感到高兴。我指出，《浮士德》第二部第一景中使用三韵格<sup>②</sup>写的那段描绘红日东升的壮丽景致，可能就是根据对四州湖的回忆。

歌德说，“我不否认，那些景物确实是从四州湖来的。如果不是那里的美妙风景记忆犹新，我就不会用三行同韵格。不过我用退尔传说中当地风光的金子所熔铸成的作品也就止于此。其余一切我都交给席勒了。大家都知道，席勒对这种材料利用得非常美妙。”

话题于是转到《塔索》以及歌德在这部剧本中企图表现的概念。

---

① 退尔传说中一些英雄人物，都无史实可稽。

② “三韵格”就是但丁在《神曲》中使用的格律。

歌德说，“观念？我似乎不知道什么是观念！我有塔索的生平，有我自己的生平，我把这两个奇特人物和他们的特性融会在一起，我心中就浮起塔索的形象，我又想出安东尼阿<sup>①</sup>的形象作为塔索形象的散文性的对立面，这方面我也不缺乏蓝本。此外，宫廷生活和恋爱纠纷在魏玛还是和在菲拉拉<sup>②</sup>完全一样；关于我的描绘，可以说句真话：这部剧本是我的骨头中的一根骨头，我的肉中的一块肉。

“德国人真是些奇怪的家伙！他们在每件事物中寻求并且塞进他们的深奥的思想和观念，因而把生活搞得不必要地繁重。哎，你且拿出勇气来完全信任你的印象，让自己欣赏，让自己受感动，让自己振奋昂扬，受教益，让自己为某种伟大事业所鼓舞！不要老是认为只要不涉及某种抽象思想或观念，一切都是空的。

“人们还来问我在《浮士德》里要体现的是什么观念，仿佛以为我自己懂得这是什么而且说得出来！从天上下来，通过世界，下到地狱，这当然不是空的，但这不是观念，而是动作情节的过程。此外，恶魔赌输了，而一个一直在艰苦的迷途中挣扎、向较完善境界前进的人终于得到了解救，这当然是一个起作用的、可以解释许多问题的好思想，但这不是什么观念，不是全部戏剧乃至每一幕都以这种观念为根据。倘若我在《浮士德》里所描绘的那丰富多彩、变化多端的生活能够用贯串始终的观念这样一条细绳串在一起，那倒是一件绝妙的玩艺儿哩！”

歌德继续说，“总之，作为诗人，我的方式并不是企图要体现某种抽象的东西。我把一些印象接受到内心里，而这些印象是感性的、生动的、可喜爱的、丰富多彩的，正如我的活跃的形象

① 安东尼阿，《塔索》中一个配角。

② 菲拉拉，意大利的一个小公国，塔索在那里受到长期礼遇，最后被幽禁放逐。

力所提供给我的那样。作为诗人，我所要做的事不过是用艺术方式把这些观照和印象融会贯通起来，加以润色，然后用生动的描绘把它们提供给听众或观众，使他们接受的印象和我自己原先所接受的相同。

“如果我作为诗人，还想表现什么观念，我就用短诗来表现，因为在短诗中较易显出明确的整体性和统观全局，例如我的动物变形和植物变形两种科学研究以及《遗嘱》之类的小诗。我自觉地要力图表现出一种观念的唯一长篇作品也许是《情投意合》<sup>①</sup>。这部小说因表现观念而较便于理解，但这并不是说，它因此就成了较好的作品。我无宁更认为，一部诗作愈莫测高深，愈不易凭知解力去理解，也就愈好。”<sup>②</sup>

1827年7月5日(拜伦的《唐璜》；歌德的《海伦后》；知解力和想象的区别)

.....

……这就把话题引到素描。歌德拿意大利一位大师的一幅很好的素描给我看，画的是婴儿耶稣和一些法师在庙里。接着他又让我看一幅按素描作出的绘画的复制品，我们来看去看，一致认为素描更好。

歌德说，“我近来很幸运，没花很多钱就买到一些名画家的很好的素描。这些素描真是无价之宝，它们不仅显示出艺术家们本来的用意，而且立刻让我们感觉到他们在创作时的心情。例如

---

① 旧译《亲和力》。

② 在这篇谈话里，歌德用自己的创作经验说明诗不应从抽象概念出发，而应从现实生活的具体印象出发。这种看法有它的进步意义，但也不能把它推到极端，以至否定文艺的思想性。

这幅《婴儿耶稣在庙里》，每一笔都使我们看到作者心情的晶明透澈和镇静果断，而且在观赏中感染到这种愉悦的心情。此外，造形艺术还有一个很大便利，它是纯粹客观的，引人入胜，却不过分强烈地激起情感。这种作品摆在面前，不是完全引不起情感，就是引起很明确的情感。一首诗却不然，它所产生的印象模糊得多，所引起的情感也随听众的性格和能力而各有不同。”

我接着说，“我最近在读斯摩莱特的一部好小说《罗德瑞克·蓝登》<sup>①</sup>，它给我的印象却和一幅好画一样。它照实描述，丝毫没有卖弄风骚的气息，它把实际生活如实地摆在我们面前，这种生活是够讨人嫌厌的，可是通体来说，给人的印象是明朗的，就因为它的确是真实的。”

歌德说，“我经常听到人称赞这部小说，我相信你的话是对的，不过我自己还没读过。”……

我又说，“在拜伦的作品里我也经常发现把事物活灵活现地描绘出来，在我们内心引起的情绪也正和一位名手素描所引起的一样。特别在他的《唐璜》<sup>②</sup>里有很多这样的例子。”

歌德说，“对，拜伦在这方面是伟大的，他的描绘有一种信手拈来、脱口而出的现实性，仿佛是临时即兴似的。我对《唐璜》知道得不多，但他的其它诗中有一些片段是我熟记在心的，特别是在他写海景的诗里间或出现一片船帆，写得非常好，使人觉

---

① 斯摩莱特(Smollet, 1721—1771)，英国小说家，《罗德瑞克·蓝登》是他的第一部小说，写一个水手的各种遭遇，是以人为纲把许多互不连贯的事件串在一起的范例，描写很生动。

② 《唐璜》写一个美男子浪游希腊、君士坦丁堡、俄国和英国沿途所发生的恋爱故事，其中包括他和俄国女皇叶卡捷琳娜的关系。但是主要的内容是对各国(特别是英国)社会生活的辛辣讽刺。此诗第三乐章《哀希腊》歌很早就译成了汉文。



得仿佛海风在荡漾。”

我说，“我特别欣赏他在《唐璜》里描绘伦敦的部分。那里信手拈来的诗句简直就把伦敦摆在我们眼前。他丝毫不计较题材本身是否有诗意，抓到什么就写什么，哪怕是理发店窗口挂的假发或给街灯上油的工人。”

歌德说，“我们德国美学家们大谈题材本身有没有诗意，在某种意义上他们也许并非一派胡说，不过一般说来，只要诗人会利用，真实的题材没有不可以入诗或非诗性的。”

.....

我说，“.....我对拜伦的作品读得愈多，也就愈惊赞他的伟大才能。您在《海伦后》里替拜伦竖立了一座不朽的爱情纪念坊，您做得很对。”<sup>①</sup>

歌德说，“除掉拜伦以外，我找不到任何其他人可以代表现代诗。拜伦无疑是本世纪最大的有才能的诗人，他既不是古典时代的，也不是浪漫时代的，他体现的是现时代。我所要求的就是他这种人。他具有一种永远感不到满足的性格和爱好斗争的倾向，这就导致他在密梭龙基<sup>②</sup>丧生，因此用在我的《海伦后》里很合适。就拜伦写一篇论文既非易事，也不合适，我想抓住一切恰当时机，去向他表示尊敬和怀念。”

既然谈到《海伦后》，歌德就接着谈下去。他说，“这和我原来对此诗所设想的结局完全不同，我设想过各种各样的结局，其中有一种也很好，现在不必告诉你了。当时发生的事件才使我

---

① 歌德在《海伦后》（后并入《浮士德》第二部）里写浮士德和古希腊海伦后结了婚，生的儿子叫做欧福良，代表诗人拜伦。海伦后代表古典美，浮士德代表浪漫精神，两人的结婚代表古典美与浪漫精神的统一。

② 拜伦在1823年参加希腊解放战争，次年病死在希腊的密梭龙基，年仅三十六岁。此事轰动一时，歌德当时正在写《海伦后》，所以把它写进诗里。

想到用拜伦和密梭龙基作为此诗的结局，于是把原来的其它设想都放弃了。不过你会注意到，合唱到了挽歌部分就完全走了调子。前此整个气氛是古代的，还没有抛弃原来的处女性格，到了挽歌部分，它就突然变得严肃地沉思起来，说出原来不曾想到也不可能想到的话来了。”

我说，“我当然注意到了这一点。不过我从吕邦斯的风景画里所用的双重阴影<sup>①</sup>理解到虚构的意义，我对此就不觉得奇怪了。这类小矛盾只要能构成更高的美，就不必去吹毛求疵。挽歌是要唱的，既然没有男合唱队在场，那也就只得让处女们去唱了。<sup>②</sup>”

歌德笑着说，“我倒想知道德国批评家们对此会怎么说，他们有足够的自由精神和胆量去绕过这个弯子么？对法国人来说，知解力是一种障碍，他们想不到想象有它自己的规律，知解力对想象的规律不但不能而且也不应该去窥测。想象如果创造不出对知解力永远是疑问的事物来，它就做不出什么事来了。这就是诗和散文的分别。在散文领域里起作用的一向是，而且也应该是，知解力。”<sup>③</sup>

---

① 参看第385至388页。

② 希腊戏剧的合唱队男女分工，轻快部分归女声唱，较严肃的部分归较年老的男声唱。《浮士德》下卷只有青年女子合唱队，没有男声合唱队，所以较严肃的部分仍由女声合唱队来唱。

③ 德国古典哲学家康德和黑格尔都把理性(Vernunft)和知解力(Verstand)严格分开，理性是先验和超验的，根据绝对或最高原则来下判断；知解力(过去误译为“悟性”)是根据经验的，以归纳和演绎的方式来就经验事实作出结论，参看1829年2月13日谈话。此外，西方美学家又常把知解力和想象力(Phantasie, Imagination)严格分开，前者用于散文，用于常识和经验科学领域之类实事求是的论述；想象用于诗和艺术的虚构。实际上过去所讲的超验理性根本不存在，至于知解力和想象虽有分别，文艺也不能单凭想象而不要知解力(即不能单凭形象思维而不要抽象思维)。

这时已到十点钟，我就告别了。我们坐谈时一直没有点烛，夏夜的亮光从北方照到魏玛附近的厄脱斯堡。<sup>①</sup>

**1827年7月25日**（歌德接到瓦尔特·司各特的信）

歌德最近接到瓦尔特·司各特的一封信，感到很高兴。今天他把这封信拿给我看，因为英文书法他不大认得清楚，就叫我把信的内容译出来。他象是先写过信给这位著名的英国诗人，<sup>②</sup>而这封信就是答复他的。司各特写道：

“我感到很荣幸，我的某些作品竟有幸受到歌德的注意，我从一七九八年以来就是歌德的赞赏者之一。<sup>③</sup>当时我对德文虽然懂得很肤浅，却够大胆地把《葛兹·封·贝利欣根》译成英文了。在这种幼稚的尝试中，我忘记了只感觉到一部天才作品的美并不够，还要精通作品所用的语文才能把作品的美显示给旁人看。不过我还是认为我的幼稚尝试有点价值，它至少可以显示出我能选择一部值得惊赞的作品来译。

“我曾从我的女婿洛克哈特<sup>④</sup>那里听到关于您的情况。这位年轻人有些文学才能，他在和我家结成亲属关系之前几年，就已荣幸地拜访过德国文学之父了。您不可能记得那么

---

① 这席谈话重申歌德的一些基本文艺观点，即从现实出发，要使作品如实地反映现实，但并不排除艺术虚构。歌德说明了《海伦后》何以要用拜伦代表海伦后（古典美）和浮士德（浪漫精神）结合所产生的近代诗艺，作为全诗的结局。

② 歌德曾于1827年1月12日写信给司各特。

③ 信中对歌德有时用第三人称，表示尊敬。

④ 洛克哈特（I.G.Lockhart, 1794—1854）写过《瓦尔特·司各特传》，这是英国最著名的传记之一。

多向您致敬者之中的每一个人，但是我相信，我的家庭中这个年轻成员比任何人都更敬仰您。

“我的朋友品克的霍浦爵士不久以前本来有访问您的荣幸，我原想通过他写信给您，我后来又想通过预定要到德国去旅行的他的两位亲戚带信给您，可是他们因病未能成行，以致过了两三个月才把信退还给我。所以老早以前，还在歌德那样友好地向我致意以前，我就已冒昧地设法结识他了。

“凡是赞赏天才的人们知道一位最大的欧洲天才典范在高龄受到高度崇敬，在享受幸福而光荣的退隐生活，都会感到非常欣慰。可怜的拜伦勋爵的命运却没有让他获得这样的幸运，而是在盛年就剥夺了他的生命，使一切对他的希望和期待都落了空。他生前对您给他的荣誉曾感到荣幸，对一位诗人深怀感激，而对这位诗人，现代一切诗人都深怀感激，感到自己不得不用婴儿的崇敬心情来仰望着他。

“我已冒昧地托特劳伊特尔和伍尔茨图书公司把我为一位值得注意的人物所试写的传记<sup>①</sup>寄给你，这位人物多年来对他统治过的世界起过大得可怕的影响。我不知道我自己是否有应当感谢他的地方，因为他使得我拿起武器打了十二年的仗<sup>②</sup>，当时我在一个英国民兵团服役，尽管长期跛腿，我还是变成了一个骑马、打猎和射击的能手。这些好手艺近来有些离开我了，而风湿病这种北方天气的祸害已侵袭到我的肢腿了。不过我并不抱怨，因为我虽放弃了骑射，却看到儿子们正在从骑射中找得乐趣。

“我的长子现在掌管着一个轻骑兵连，这对于一个二十

---

① 指司各特所写的《拿破仑传》。

② 指英国参加的围攻拿破仑的战役。

五岁的青年人总是够高的地位了。我的次子最近在牛津大学得了文学士的学位，在他走进世界以前，先在家里呆几个月。由于老天爷乐意要他们的母亲抛开人世，我最小的女儿在管理家务。最大的女儿结了婚，已有她自己的家庭了。

“承垂询到我，我的家庭情况就是如此。此外，尽管曾遭受过巨大损失，我还有足够的家资使我生活得很称意。我承继了一座宏大的老邸宅，歌德的任何朋友来这里会随时受到欢迎。大厅里摆满了武器，这甚至配得上雅克斯特豪生<sup>①</sup>，还有一只猎犬守着大门。

“不过我忘记了在世时曾多方努力使人们不要忘记他的那一位<sup>②</sup>。我希望您能原谅这部作品中的一些毛病，考虑到作者本意是想在他的岛国咸见所能容许的范围内尽量忠诚地描述这位非凡人物。

“这次一位游客提供我写信给您的机会来得很突然，也很偶然，他不能等，我没有时间再写下去了。我只能祝愿您保持健康和休养，向您表示最诚恳、最深厚的敬意！

瓦尔特·司各特

一八二七年七月九日，爱丁堡”

我已说过，歌德看到这封信很高兴。不过他认为这封信对他表示那样高度崇敬，是由于作者的爵位和高度文化教养使他这样有礼貌。

他提到瓦尔特·司各特那样和蔼亲切地谈他的家庭情况，这

---

① 葛兹·封·贝利欣根的堡垒。司各特景仰中世纪的骑士，在住房陈设乃至一般生活方面都喜欢摹仿中世纪传奇人物。

② 指拿破仑，下文指司各特的《拿破仑传》。



显示出兄弟般的信任，使他很高兴。

他接着说，“我急于想看到他答应寄来的《拿破仑传》。我已听到许多对这部书的反驳和强烈抗议，我敢说它无论如何是值得注意的。”

我问到洛克哈特，问他是否还记得这个人。

歌德回答说，“还记得很清楚，他的风度给人不会很快就能忘掉的深刻印象。从许多英国人乃至我的儿媳谈到他的话来看，他一定是一个在文学方面有很大希望青年人。

“此外我感到有些奇怪，司各特没有一句提到卡莱尔<sup>①</sup>的话，卡莱尔对德国文化有浓厚的兴趣，司各特一定知道他。

“卡莱尔值得钦佩的是，在评判我们德国作家时他总是特别着眼到精神的和伦理的内核，把它看作真正起作用的因素。卡莱尔是一种有重大意义的道德力量，他有许多预兆未来的东西，现在还不能预见到他会产生什么结果或发生什么影响。”

**1827年10月7日**（访耶拿；谈弗斯和席勒；谈梦和预感；歌德少年时代一段恋爱故事）

今晨天气顶好。八点钟以前我就陪歌德乘马车到耶拿去，他打算在耶拿呆到明晚。

到达耶拿还很早，我们就先到植物园。歌德浏览了园里的草木，看到一切井然有序，欣欣向荣。我们还观看了矿物馆以及其它自然科学方面的搜藏，然后就应邀乘车到克涅伯尔先生家<sup>②</sup>吃

---

① 卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881)，苏格兰作家、历史学家、唯心主义哲学家，德国文学的热情宣传者，译过歌德的《威廉·迈斯特》，写过《席勒传》、《弗里德里希大帝的历史》、《英雄和英雄崇拜》等。恩格斯在《英国状况》中屡次对他作过评介。

② 参看第254页正文和注②。

晚饭。

克涅伯尔先生很老了，走到门口去拥抱歌德时几乎跌倒了。席间大家都很亲热活跃，不过没有谈什么重要的话。这两位老朋友都沉浸在重逢的欢乐中。

饭后我们乘车向南走，沿着莎勒河往前行驶。我早先就熟识这个地区，但是一切都很新鲜，仿佛不曾见过似的。

回到耶拿街上时，歌德吩咐马车沿着一条小溪前行，到了一座外观不大堂皇的房子门前就停下来。

他说，“弗斯从前就住在这里，我带你来看看这个带有古典意味的场所。”我们穿过房子走进花园，里面花卉不多，名品种很少。我们在果树荫下的草地上走着。歌德指着果树说，“这是为恩涅斯丁<sup>①</sup>而栽的。她老家在欧亭，到了耶拿还忘不了家乡的苹果。她曾向我夸奖这种苹果多么香甜。这是她儿时吃的苹果，原因就在此！我和弗斯夫妇在这里度过许多欢畅的良宵，现在我还爱回忆过去那种好时光。象弗斯那样的人物不易再碰到了，现在很少有人能象他那样对德国高等文化发生深广的影响。他的一切都是健康而坚实的，所以他对古希腊人的爱好并不是矫揉造作而是自然的，对我们这些人产生了顶好的结果。象我这样深知他的好处的人简直不知道怎样怀念他才够分。”

到了六点钟左右，歌德想起该是到旅馆去过夜的时候了。他原已在挂着熊招牌的旅馆里预定了房间。分配给我的房间很宽敞，套间里摆着两张床。日落未久，窗户上还有亮光，我们觉得不点烛再坐一会儿是很惬意的。

歌德又谈起弗斯，说，“无论对耶拿大学还是对我自己，弗

---

① 弗斯夫人。

斯都很有益。我本想把他留下来，但是海得尔堡大学向他提供了很优厚的条件，凭我们这里不宽裕的经济情况无法和它竞争。我让弗斯走了，心里很难过，幸好我得到了席勒。我和席勒的性格尽管不同，志向却是一致的。所以我们结成了亲密的友谊，彼此都觉得没有对方就根本无法过活。”

歌德接着向我谈了席勒的一些轶事，颇能显出席勒的性格特征。

他说，“席勒的性格是光明磊落的，我们可以想象到，他痛恨人们有意或确实向他表示任何空洞的尊敬和陈腐的崇拜。有一次考茨布要在席勒家里替席勒正式举行庆祝，席勒对此非常讨厌，感到恶心，几乎晕倒了。①他讨厌陌生人来访。如果他当时有事不能见，约来客午后四时再来，到了约定的时间，他照样怕自己会感到糟心甚至生病。在这种场合，他总是显得很焦躁甚至粗鲁。我亲眼看见过一位素昧平生的外科大夫没有经过传达就闯进门来拜访他，他那副暴躁的神色使那个可怜的家伙惊慌失措，抱头鼠窜了。

“我也说过，而且这也是大家都知道的，我和席勒的性格很不同，尽管志向一致。这种不同不仅表现在心理方面，也表现在生理方面。对席勒有益的空气对我却象毒气。有一天我去访问他，适逢他外出。他夫人告诉我，他很快就会回来，我就在他的书桌旁边坐下来写点杂记。坐了不久，我感到身体不适，愈来愈厉害，几乎发晕。我不知道怎么会得来这种怪病。最后发现身旁一个抽屉里发出一种怪难闻的气味。我把抽屉打开，发现里面装的全是些烂苹果，不免大吃一惊。我走到窗口，呼吸了一点新鲜

---

① 考茨布这位新起的剧作家对歌德和席勒所宣传的古典主义表示反对，所以他庆祝席勒是虚伪的。

空气，才恢复过来。这时席勒夫人进来了，告诉我那只抽屉里经常装着烂苹果，因为席勒觉得烂苹果的气味对他有益，离开它，席勒就简直不能生活，也不能工作。”<sup>①</sup>

歌德接着说，“明天早晨我带你去看看席勒在耶拿的故居。”

这时上了灯，我们吃了一点晚饭，然后又坐了一会儿，闲谈了一些往事。

我谈起我在少年时代作过一次怪梦，到第二天早晨，这个梦居然成了真事。

我说，“我从前养过三只小红雀，把整个心神都灌注在它们身上，爱它们超过爱任何东西。它们在我房间里自由地飞来飞去，我一进门，它们就飞到我手掌上。有一天中午发生了一件不幸的事故，我走进房间里，有一只小红鸟掠过我头上飞了出去，不知道飞到哪里去了。当天整个下午，我到所有的房顶上去找它，可是终于失望，一直到天黑，小红鸟连影子也见不到。我就带着悲痛上床睡觉了。睡到早晨，我作了一个梦，梦见我还在附近逛来逛去，找那只失去的小红鸟。突然间，我听到它的叫声，看到它在我们住宅的花园后邻家的屋顶上。我召唤它，它鼓翼向我飞来，好象在求食，可是还不肯飞到我手掌上来。看到这种情况，我就飞快地穿过花园跑回到房子里，用盒子装满小米，再跑回去，举起它爱吃的食物给它看，它就飞到我的手掌上来了。于是我满心高兴地把它带回房子里，同它的两个小伙伴放在一起。

“我醒来时天正大亮，我赶紧穿起衣服，匆匆忙忙地穿过小花园，飞奔到我梦见小红鸟落脚的那座房子。小红鸟果然在那

---

<sup>①</sup> 文学家和艺术家往往借喝酒、抽烟来振奋精神，烂苹果发过酵，有点酒味，可能起刺激和振奋的作用。

里！一切经过就和我梦见的完全一样。我召唤它，它转过身来，却不肯马上飞到我手掌上。我赶快跑回家，搬出鸟食，等它飞到我手掌上，然后我就把它同另外两个小红鸟放在一起了。”

歌德说，“你那段少年时代的经历倒是顶奇特的。不过自然界类似这样的事例还很多，尽管我们还没有找到其中的奥妙。我们都在神秘境界中徘徊着，四周都是一种我们不认识的空气，我们不知道它怎样起作用，它和我们的精神怎样联系起来。不过有一点是可以确定的：在某些特殊情况下，我们灵魂的触角可以伸到身体范围之外，使我们能有一种预感，可以预见到最近的未来。”

我说，“我最近也经历过类似的情况。我正在沿埃尔富特公路散步回来，大约再过十分钟就可以到达魏玛的时候，心里忽然有一种预感，仿佛到了剧院的拐角就要碰见一个经年没有见面而且许久不曾想念过的人。想到我会碰见她，我心里有些不安。没想到，到了剧院的拐角，我果然碰见了她，正是在十分钟以前我在想象中看见她的那个地方，这使我大为惊讶。”

歌德回答说，“那也是一件怪事，而且并非偶然。刚才已说过，我们都在神秘而奇异的境界中摸索。此外，单是默然相遇，一个灵魂就可以对另一个灵魂发生影响，我可以举出很多事例。我自己就有过这样的经历。有一次我和一个熟人一道散步，我心里在沉思某一事物时，他马上就向我谈起那个事物。我还认识一个人，他能一声不响，单凭他的意力操纵，使正在谈得很欢的一群人突然鸦雀无声。他甚至还能在这一群人中间制造一种困难气氛，使他们感到不安。我们身上都有某种电力和磁力，象磁石一样，在接触到同气质或不同气质的对象时，就发出一种吸引力或抗拒力。如果一位年轻姑娘无意中碰巧和一个存心要谋害她的男



子呆在同一间黑屋里，尽管她不知道他也在那里，她心里也可能很不安地感觉到他就在那里，栗栗危惧起来，力图逃脱这间黑屋，跑回家去。”

我插嘴说，“我知道有一部歌剧，其中有一场就表演一对远别很久的情人无意中同呆在一间黑屋里，彼此本来不知道对方也在那里，可是没有多久，磁力就发挥作用，把这两人吸引到一起，那位年轻姑娘很快就倒在那年轻男子怀抱中去了。”

歌德接着说，“在钟情的男女中间，这种磁石特别强烈，就连距离很远，也会发生作用。我在少年时代，象这样的事例经历过很多。有时我孤零零一个人在散步，渴望我所爱的那位姑娘来给我作伴，一心一意地想念着她，直到她果然来到我身边，对我说，‘我在房子里闷得慌，忍不住走到这里来了。’

“我还记得从前我住在耶拿这里头几年中的一段经历。我到这里不久又爱上一个女子。那时我远游回来已经有好几天，因为每夜都被宫廷事务拖住，抽不出时间去看我爱的那位女子。我和她相爱已引起人们注意，所以白天我不敢去看她，怕惹起更多的流言蜚语。等到第四天或第五天晚上，我再也忍不住了，就走上到她家的那条路，不知不觉地走到了她家门口。我轻步登上楼梯，正准备进她房子里，却听见里面人声嘈杂，显然她不是单独一个人在家。我就悄悄地下了楼，很快又回到黑暗的街头，当时街上还没有点灯。我心里既烦躁又苦痛，在这个镇市里四面八方地乱冲乱闯，差不多有一个钟头，又闯回到她家门口，一直在想念着她。最后我终于准备回到我的孤独的房子去，又穿过她家门前，望见她房里灯已熄灭，就自言自语地说，她也许出门了，但是在这黑夜里她到哪里去呢？我在哪里能碰见她呢？我又逛了好几条街，碰见了许多人，往往碰见的人模样和身材很象她，但

是近看又不是她。我当时已深信强烈的交感力，单凭强烈的眷恋就可以把她吸引到我身边来。我还相信我周围有无形可见的较高的精灵，于是我向他们祷告，请求把她的脚步引向我，或是把我的脚步引向她。这时我又自己骂自己说，‘可是你真傻呀！你不想再尝试一次，回到她那里去，却在央求什么征兆和奇迹！’

“这时我已走到大街尽头的空地，到了席勒从前住过的那所小房子，心里忽然想要朝宫殿方向转回去，然后转到右边的小道。我朝这个方向还没有走上一百步，就看见一个女子向我走来，体形完全象我梦寐以求的那个人。偶尔有窗口射出微弱的灯光，照得街道还有点亮。当晚我已多次因体形类似受了骗，所以不敢冒昧地向她打招呼。我们两人走得很靠近，胳膊碰到了胳膊。我站住不动，巡视着周围；她也采取这种姿势。她开口道，‘是你？’我认出她的口音，就说，‘终于见到啦！’欢喜得流泪。我们的手紧握住了。我说，‘哈，我的愿望到底没有落空，我万分焦急地四处找你，我心里想，一定会把你找到。现在我可快活啦！多谢老天爷，我的预感成了现实啦！’她说，‘你这人真坏，为什么不来？今天我听说你回来已经三天了，今天我哭了一个下午，以为你把我忘掉了。刚才，一个钟头以前，我突然又非常想你，说不出来多么焦躁。有两位女友来看我，老呆着不走。她们一走，我马上抓起帽子和大衣，有一股力量迫使我非出门在黑夜里走走不可，要走到哪里，我也没有个打算。你经常盘踞在我心坎里，我感觉到你一定会来看我。’她说的是真心话。我们紧握着手，紧紧地拥抱着，让对方了解到别离并不曾使我们的爱情冷下来。我陪她走到门口，走进她家里。楼梯黑暗，她走在前面，捉住我的手拉着我跟她走。我说不出地欢喜，不仅因为我终于再见到她，而且也因为我的信心和我对冥冥中无形影响的预感都没有

落空。”

歌德的心情显得顶舒畅。我就是再听他继续谈几个钟头也是乐意的，可是他逐渐感到疲倦了，我们就到套间，不久就上床睡觉了。①

### 1827年10月18日（歌德和黑格尔谈辩证法）

黑格尔来到魏玛。歌德对黑格尔这个人很尊敬，尽管对黑格尔哲学所产生的某些效果不太满意。今晚他举行茶会招待黑格尔，准备今晚离开魏玛的泽尔特也在座。

关于哈曼②谈得很多，黑格尔是主要发言人。他对这位才智非凡的哲学家发表了一些深刻的见解，要不是他对哈曼进行过最仔细、最认真的研究，就不会有那样深刻的见解。

后来话题转到辩证法的本质。黑格尔说，“归根到底，辩证法不过是每个人所固有的矛盾精神经过规律化和系统化而发展出来的。这种辩证才能在辨别真伪时起着巨大的作用。”

歌德插嘴说，“但愿这种伶俐的辩证技艺没有经常被人误用来把真说成伪，把伪说成真！”

黑格尔说，“你说的那种情况当然也会发生，但也只限于精神病患者。”

---

① 这篇记录得很生动的谈话，表明歌德对西方一向流行的占梦、异地交感、“天眼通”、无形神力之类迷信仍感到津津有味，尽管他的科学训练养成了他基本上倾向唯物主义的世界观。他和席勒的个性差异和亲密友谊也是西方文艺界传诵的佳话。歌德在少年时代有不少的恋爱经历，从这篇谈话所叙述的那件事例也可以想见一般。这里谈到的女子据说就是著名的夏洛蒂·冯·斯坦因夫人(Frau Charlotte von Stein, 1742—1827)，参看1930年《万人丛书》中英译本所载的英国评论家哈夫洛克·霭理斯(Havelock Ellis)的序文。斯坦因夫人有一点文名。歌德给她的书信集在1848到1851年发表过。

② 哈曼(L.G.Hamann, 1730—1788)，德国启蒙运动中的哲学家。

歌德说，“幸好对自然科学的研究使我没有患精神病！因为在研究自然时，我们所要探求的是无限的、永恒的真理，一个人如果在观察和处理题材时不抱着老实认真的态度，他就会被真理抛弃掉。我还深信，辩证法的许多毛病可以从研究自然中得到有效的治疗。”

大家谈得正欢，泽尔特站了起来，一声不响就离开了。我们明白泽尔特对于要和歌德告别感到很难过，所以采用这种方法来避免告别时的悲伤。①

---

① 这篇短兵相接的谈话生动地说明了歌德和黑格尔在哲学观点上的基本对立。歌德从自然科学出发，倾向唯物主义，坚持实际观察和实验，所以反对黑格尔的从“理念”出发的辩证法，认为它不免颠倒真偽。不过从歌德在自然科学方面强调有机观和综合法来看，以及从他在美学方面强调艺术与自然、特殊与一般、以及客观世界与主观世界的对立统一来看，他的思想中也有很明显的辩证因素，他所反对的不过是黑格尔宣扬的那种辩证法而已。

## 1828年

**1828年3月11日**(论天才和创造力的关系；天才多半表现于青年时代)

.....

今天饭后我在歌德面前显得不很自在，不很活泼，使他感到不耐烦。他不禁带着讽刺的神气向我微笑，还开玩笑说，“你成了第二个项狄，有名的特利斯川的父亲<sup>①</sup>啦。他有半生的光阴都因为房门吱吱嘎嘎地响而感到烦恼，却下不定决心在门轴上抹上几滴油，来消除这种每天都碰到的干扰。

“不过我们一般人都是这样。一个人精神的阴郁和爽朗就形成了他的命运！我们总是每天都需要护神牵着走，每件事都要他催促和指导。只要这位精灵丢开我们，我们就不知所措，只有在黑暗中摸索了。

“在这方面拿破仑真了不起！他一向爽朗，一向英明果断，每时每刻都精神饱满，只要他认为有利和必要的事，他说干就干。他一生就象一个迈大步的半神，从战役走向战役，从胜利走向胜利。可以说，他的心情永远是爽朗的。因此，象他那样光辉灿烂

---

① 《特利斯川·项狄》是英国作家斯特恩(Sterne, 1713—1768)写的一部著名的长篇小说。主角的父亲是个典型的脾气坏而心地善良的古怪人。



的经历是前无古人的，也许还会后无来者。

“对呀，好朋友，拿破仑是我们无法摹仿的人物啊。”

.....

歌德关于拿破仑的一番话引起我深思默想，于是我设法就这个题目谈下去。我说，“我想拿破仑特别是在少年时代精力正在上升的时期，才不断地处在那样爽朗的心情中，所以我们看到当时仿佛有神在保佑他，他一直在走好运。他晚年的情况却正相反，爽朗精神仿佛已抛弃了他，他的好运气和他的护星也就离开他了。”

歌德回答说，“你想那有什么办法！就拿我自己来说吧，我也再写不出我的那些恋歌和《维特》了。我们看到，创造一切非凡事物的那种神圣的爽朗精神总是同青年时代和创造力联系在一起的。拿破仑的情况就是如此，他就是从来没有见过的最富于创造力的人。

“对了，好朋友，一个人不一定要写诗歌、戏剧才显出富于创造力。此外还有一种事业方面的创造力，在许多事例中意义还更为重要。医生想医好病，也得有创造力，如果没有，他只能碰运气，偶尔医好病，一般地说，他只是一个江湖医生。”

我插嘴说，“看来你在这里是把一般人所谓‘天才’(Genie)叫做创造力。”

歌德回答说，“天才和创造力很接近。因为天才到底是什么呢？它不过是成就见得上帝和大自然的伟大事业的那种创造力，因此天才这种创造力是产生结果的，长久起作用的。莫扎特的全部乐曲就属于这一类，其中蕴藏着一种生育力，一代接着一代地发挥作用，取之不尽，用之不竭。

“其他大作曲家和艺术家也是如此。菲狄亚斯和拉斐尔在

后代起了多大影响，还有丢勒<sup>①</sup>和贺尔拜因<sup>②</sup>。最初发明古代德国建筑形式比例、为后来斯特拉斯堡大教堂和科隆大教堂<sup>③</sup>准备条件的那位无名建筑师也是一位天才，因为他的思想到今天还作为长久起作用的创造力而保持它的影响。路德就是一位意义很重大的天才，他在过去不少的岁月里发生过影响。他在未来什么时候会不再发挥创造力，我们还无法估量。莱辛不肯接受天才这个大头衔，但是他的持久影响就证明他是天才。另一方面，我们在文学领域里也有些要人在世时曾被捧为伟大天才，身后却没有发生什么影响，他们比自己和旁人所估计的要渺小。因为我已经说过，没有发生长远影响的创造力就不是天才。此外，天才与所操的是哪一行一业无关，各行各业的天才都是一样的。不管是象奥肯<sup>④</sup>和韩波尔特那样显示天才于科学，象弗里德里希、彼得大帝和拿破仑那样显示天才于军事和政治，还是象贝朗瑞那样写诗歌，实质都是一样，关键在于有一种思想、一种发明或所成就的事业是活的而且还要活下去。

“我还应补充一句，看一个人是否富于创造力，不能只凭他的作品或事业的数量。在文学领域里，有些诗人被认为富于创造力，因为诗集一卷接着一卷地出版。但是依我的看法，这种人应该被看作最无创造力的，因为他们写出来的诗既无生命，又无持久性。反之，哥尔德斯密斯写的诗很少，在数量上不值得一提，但我还是要说他是最富于创造力的，正是因为他的少量诗有内在的生

---

① 丢勒(Dürer, 1471—1528)，文艺复兴时代日耳曼民族最大的画家和版画家。

② 贺尔拜因(Holbein, 1497—1549)，长期在英国工作的德国名画家。

③ 两座著名的德国哥特式建筑。歌德早年在斯特拉斯堡大学就学，受哥特式建筑影响很深，写过一篇有名的文章歌颂斯特拉斯堡大教堂。

④ 奥肯(Oken, 1779—1851)，当时耶拿一位自然科学家，他和歌德一样是进化论的先驱，参看《反杜林论》三版序言，《马克思恩格斯选集》第三卷。第52页。

命，而且还会持久。”

谈话停了一会，歌德在房子里踱来踱去，我很想他就这个重要题目再谈下去，因此设法引他再谈，就问他，“这种天才的创造力是单靠一个重要人物的精神，还是也要靠身体呢？”

歌德回答说，“身体对创造力至少有极大的影响。过去有过一个时期，在德国人们常把天才想象为一个矮小瘦弱的驼子。但是我宁愿看到一个身体健壮的天才。

“人们常说拿破仑是个花岗石做的人，这也是主要就他的身体来说的。有什么艰难困苦拿破仑没有经历过！从火焰似的叙利亚沙漠到莫斯科的大雪纷飞的战场，他经历过无数次的行军、血战和夜间露营！哪样的困倦饥寒他没有忍受过！觉睡得极少，饭也吃得极少，可是头脑仍经常显得高度活跃。在雾月十八日的整天紧张活动<sup>①</sup>之后，到了半夜，虽然他整天没有进什么饮食，却毫不考虑自己的体力，还有足够的精力在深更半夜里写出那份著名的告法兰西人民书。如果想一想拿破仑所成就和所忍受的一切，就可以想象到，在他四十岁的时候，身上已没有哪一点还是健全的了。可是甚至到了那样的年龄，他还是作为一个完好的英雄挺立着。

“不过你刚才说得对，他的鼎盛时期是在少年时期。一个出身寒微的人，处在群雄角逐的时代，能够在二十七岁就成为一国三千万人民的崇拜对象，这确实不简单啊。呃，好朋友，要成就大事业，就要趁青年时代。拿破仑不是唯一的例子。……历史上有成百上千的能干人在青年时期就已在内阁里或战场上立了大功，博得了巨大的声誉。”

---

<sup>①</sup> 法国共和八年雾月18日即1799年11月9日，是拿破仑发动政变、实行军事独裁的日子。

歌德兴致勃勃地继续说，“假如我是个君主，我决不把凭出身和资历逐级上升、而现已到了老年、踏着习惯的步伐蹒跚爬行的人摆在高位上，因为这种人成就不了什么大事业。我要的是青年人，但是必须有本领，头脑清醒，精力饱满，还要意志善良，性格高尚。这样，统治国家和领导人民前进，就会成为一件乐事！但是哪里去找愿意这样做、这样用得其才的君主呢？

“我对现在的普鲁士王太子<sup>①</sup>抱有很大的希望。据我所知道和听到的，他是个杰出的人物。既是杰出的人物，他就必须选用德才兼备的人。因为不管怎么说，毕竟还是物以类聚，只有本身具有伟大才能的君主，才能识别和重视他的臣民中具有伟大才能的人。‘替才能开路！’这是拿破仑的名言。拿破仑自己确实别具识人的慧眼，他所选用的人都是用得其才，所以在他毕生全部伟大事业中都得到妥当的人替他服役，这是其他君主难以办到的。”

.....

我觉得值得注意的是：歌德自己在这样高龄仍任要职，却这样明确地重视青年，主张国家最高职位应由年轻而不幼稚的人来担任。我不禁提到一些身居高位的德国人，他们虽届高龄，可是在掌管各种重要事务的时候，却并不缺乏精力和年轻人的活跃精神。

歌德回答说，“他们这种人是些不平凡的天才，他们在经历一种第二青春期，至于旁人则只有一届青春。

“.....

“我生平有过一段时期，每天要提供两印刷页的稿件，这是很容易办到的。我写《兄妹俩》花三天，写《克拉维哥》花一

---

① 指威廉亲王，即后来的普鲁士国王和德国皇帝威廉一世。

星期，这你是知道的。现在我好象办不到了。我也还不应抱怨自己年老，已缺乏创造力了，不过年轻时期在任何条件下每天都办得到的事，现在只有在时作时息而条件又有利的情况下才办得到了。十年或十二年以前，在解放战争后那些快乐的日子，我全副精神都贯注在《西东胡床集》那些诗上，有足够的创造力每天写出两三首来，不管在露天、在马车上还是在小旅店里都是一样。现在我写《浮士德》第二部，只有上午才能工作，也就是睡了一夜好觉，精神抖擞起来了，还要没有生活琐事来败兴才行。这样究竟做出多少工作呢？在最好的情况下能写出一页手稿，一般只写出几行，创作兴致不佳时写得更少。”

我就问，“一般说来，有没有一种引起创作兴致的办法，或是创作兴致不够佳时有没有办法提高它？”

歌德回答说，“这是一个引起好奇心的问题，可想到的道理和可说的话很多。

“每种最高级的创造、每种重要的发明、每种产生后果的伟大思想，都不是人力所能达到的，都是超越一切尘世力量之上的。人应该把它看作来自上界、出乎望外的礼物，看作纯是上帝的婴儿，而且应该抱着欢欣感激的心情去接受它，尊重它。它接近精灵或护神，能任意操纵人，使人不自觉地听它指使，而同时却自以为在凭自己的动机行事。在这种情况下，人应该经常被看作世界主宰的一种工具，看作配得上接受神力的一种容器。我这样说，因为我考虑到一种思想往往能改变整个世纪的面貌，而某些个别人物往往凭他们创造的成果给他们那个时代打下烙印，使后世人永记不忘，继续发生有益的影响。

“不过此外还有另一种创造力，是服从尘世影响、人可以更多地凭自己的力量来控制的，尽管就是在这里，人也还是有理由



要感谢上帝。属于这一类创造力的有按计划来执行的一切工作、其结果已经历在目的思想线索的一切中间环节、以及构成艺术作品中可以眼见的形体的那一切东西。<sup>①</sup>

“例如莎士比亚最初想到要写《哈姆雷特》时，全剧精神是作为一种突如其来的印象呈现到他心眼前的，他以高昂的心情巡视全剧的情境、人物和结局，这个整体对他纯粹是来自上界的一种礼物，他对此没有直接的影响，尽管他见到这个整体的可能性总要以具有他那种心灵为前提。至于一些个别场面和人物对话却完全可以凭他自己的力量去操纵，他可以时时刻刻写，天天写，写上几个星期，只要他高兴。我们从他的全部作品看，的确可以看出他始终显出同样的创造力，在他的全部剧本里我们指不出某一片段来说，‘他在这里走了调子，写时没有使尽全力。’我们读他的作品时所得到的印象是，他这个人无论在精神方面还是在身体方面都很健康刚强。

“不过假如一个戏剧体诗人身体没有这样强健，经常生病虚弱，每天写作各幕各景所需要的创造力往往接不上来，一停就是好几天，在这种时候他如果求助于酒来提高他的已亏损的创造力，弥补它的缺陷，这种办法也许有时生效，但是，凡是用这种办法勉强写出的部分，总会使人发现很大的毛病。

“.....

“.....创造力在休息和睡眠中和在活动中都可以起作用。水有助于创造力，空气尤其如此。空旷田野中的新鲜空气对人最适宜。在那里，仿佛上帝把灵气直接嘘给人，人由此受到神力的影响。拜伦每天花大部分时间在露天里过活，时而在海滨骑马遨

---

<sup>①</sup> 指事业、科学哲学和文艺三方面的天才。

游,时而坐帆船和用橹划的船,时而在海里洗澡,用游泳来锻炼身体。他是从来少见的一个最富于创造力的人物。”①

.....

**1828年3月12日**(近代文化病根在城市;年轻一代受摧残;理论和实践脱节)

.....

歌德说,“我们这老一辈子欧洲人的心地多少都有点恶劣,我们的情况太矫揉造作、太复杂了,我们的营养和生活方式是违反自然规律的,我们的社交生活也缺乏真正的友爱和 良好的 祝愿。每个人都彬彬有礼,但没有人有勇气做个温厚而真诚的人,所以一个按照自然的思想和情感行事的老实人就处在很不利的地位。人们往往宁愿生在南海群岛上做所谓野蛮人,尽情享受纯粹的人的生活,不掺一点假。

“如果在忧郁的心情中深入地想一想我们这个时代的痛苦,就会感到我们愈来愈接近世界末日了。罪恶一代接着一代地逐渐积累起来了!我们为我们的祖先的罪孽受惩罚还不够,还要加上我们自己的罪孽去贻祸后代。”

我回答说,“我往往也有这种心情。不过这时我只要碰到一

---

① 这篇谈话从歌德拿破仑说起,着重地讨论了天才这个西方文艺界的老问题。歌德基本上没有摆脱唯心主义的先验论观点,认为天才是天生的,是一种非人力所能控制的神力。但他一般强调学习甚于强调天才,在这里也提出了几个新论点:一、天才必须有民族文化的基础;二、天才是一种创造力,表现于政治和军事、科学和哲学、艺术和文学各方面;三、衡量天才的标准是有所创造,而所创造的须对人类发生有益的影响而且有持久性;四、天才必须有刚强爽朗的精神和健壮的身体,因此它最易表现于青年时代。从最后一点出发,歌德主张国家重用青年,但这些青年必须具备他所列举的几项条件,他又认为,有些人老而益壮,是在经历“第二青春期。”

队德意志骑兵走过，看到这些年轻人的飒爽英姿，我就感到宽慰，对自己说，人类的远景毕竟还不太坏啊。”

歌德说，“我们的农村人民确实保持着健全的力量，还有希望长久保持下去，不仅向我们提供英勇的骑兵，而且保证我们不会完全腐朽和衰亡。应该把他们看作一种宝库，没落的人类将从那里面获得恢复力量和新生的源泉。但是一走到我们的大城市，你就会看到情况大不相同。你且到‘破鬼第二’或生意兴隆的医生那边打一个转，他会悄悄地对你谈些故事，使你对其中的种种苦痛和罪恶感到震惊和恐怖，这些都是搅乱人性，贻害社会的。

“.....

“就拿我们心爱的魏玛来说，我只消朝窗外看一看，就可以看出我们的情况怎样。最近地上有雪，我的邻家的小孩们在街头滑小雪橇，警察马上来了，我看到那些可怜的小家伙赶快纷纷跑开了。现在春天的太阳使他们在家里关不住，都想和小朋友们到门前游戏，我看见他们总是很拘谨，仿佛感到不安全，深怕警察又来光顾。没有哪个孩子敢抽一下鞭子，唱个歌儿，或是大喊一声，深怕警察一听到就来禁止。在我们这里总是要把可爱的青年人训练得过早地驯良起来，把一切自然、一切独创性、一切野蛮劲都驱散掉，结果只剩下一派庸俗市民气味。

“你知道，我几乎没有一天不碰见生人来访。看到他们的面貌，特别是来自德国东北部的青年学者们那副面貌，我要是说我感到非常高兴，那我就是撒谎。近视眼，面色苍白，胸膛瘦削，年轻而没有青年人的朝气，他们多数人给我看到的面相就是这样。等到和他们谈起话来，我马上注意到，凡是我們感到可喜的东西对他们都象是空的，微不足道的，他们完全沉浸在理念里，只有玄学思考中最玄奥的问题才能引起他们的兴趣，他们对健康

意识和感性事物的喜悦连影子也没有。他们把青年人的情感和青年人的爱好全都排斥掉，使它们一去不复返了，一个人在二十岁就已显得不年轻，到了四十岁怎么能显得年轻呢？”

歌德叹了一口气，默然无语。

我想到上一个世纪歌德还年轻时那种好时光，色任海姆的夏日微风就浮上心头，于是念了他的两句诗给他听：

“我们这些青年人，  
午后坐在凉风里。”<sup>①</sup>

歌德叹息说，“那真是好辰光啊！不过我们不要再想它吧，免得现在这种阴雾弥漫的愁惨的日子更使人难过。”

我就说，“要来第二个救世主，才能替我们消除掉现时代这种古板正经、这种苦恼和沉重压力哩。”

歌德说，“第二个救世主要是来了，也会第二度被钉上十字架处死。我们还不需要那样大的人物，如果我们能按照英国人的模子来改造一下德国人，少一点哲学，多一点行动的力量，少一点理论，多一点实践，我们就可以得到一些拯救，用不着等到第二个基督出现了。人民通过学校和家庭教育可以从下面做出很多事来，统治者和他的臣僚们从上面也可以做出很多事来。

“举例来说，我不赞成要求未来的政治家们学习那么多的理论知识，许多青年人在这种学习中身心两方面都受到摧残，未老先衰。等到他们投身实际工作时，他们固然有一大堆哲学和学术方面的知识，可是在所操的那种窄狭行业中完全用不上，因而作

---

① 一首题为《狐狸死了，皮还有用》的小诗的头两句。

为无用的废物忘得一干二净了。另一方面，他们需要的东西又没有学到手，也缺乏实际生活所必需的脑力和体力。

“.....”

“所有这些人情况都很糟。那些学者和官僚有三分之一都捆在书桌上，身体糟塌了，愁眉苦脸。上面的人应该采取措施，免得未来的世世代代人都再象这样毁掉。”

歌德接着微笑说，“让我们希望和期待一百年后我们德国人会是另一个样子，看那时我们是否不再有学者和哲学家而只有人。”①

**1828年10月17日**（翻译语言；古典的和浪漫的）

歌德近来很爱阅读《地球》，常拿这个刊物做谈话资料。库辛②和他那个学派的工作在他看来特别重要。

他说，“这批人在努力开辟沟通法国和德国的渠道，他们铸造了一种完全适合于交流两国思想的语言③。”

他对《地球》特别感兴趣，也因为经常评论法国文学界的最新作品，而且热情地为浪漫派的自由或摆脱无用规律进行辩护。

他今天说，“过去时代那一整套陈旧规律有什么用处？为什

---

① 在这篇谈话中，歌德已看到西方文明在开始没落，并且把原因归到城市与乡村的差别以及理论和实践的脱节。他把德国未来的希望寄托在乡村中身心健全的青年人，他还没有来得及见到城市产业工人的有组织的力量。他的教育理想着重实践和身心两方面的健全，反对当时德国空谈哲理的风气。

② 库辛(V. Cousin, 1782—1867)，法国自由主义派和折衷主义派哲学家，早年接近《地球》杂志的文艺立场，与歌德有些私交，在法国开创了研究德国古典哲学的风气。

③ 用甲国语言介绍乙国思想，往往不能完全按照甲国语言习惯，而须迁就乙国思想和语言的习惯，仿佛要形成一种新语言。这说明翻译对一国语文的发展有一定的影响。



么在古典的和浪漫的这个问题①上大叫大嚷！关键在于一部作品应该通体完美，如果做到了这一点，它也就会是古典的。”

**1928年10月20日（艺术家凭伟大人格去胜过自然）**

.....

歌德说，“……已经发现许多杰作，证明希腊艺术家们就连在刻划动物时也不仅妙肖自然，而且超越了自然。英国人在世界上是最擅长相马的，现在也不得不承认有两个古代马头雕像在形状上比现在地球上任何一种马都更完美。这两个马头雕刻是希腊鼎盛时代传下来的。在惊赞这种作品时，我们不要认为这些艺术家是按照比现在更完美的自然马雕刻成的，事实是，随着时代和艺术的进展，艺术家们自己的人格已陶冶得很伟大，他们是凭着自己的伟大人格去对待自然的。”

.....

歌德又说，“……关键在于是什么样的人，才能做出什么样的作品。但丁在我们看来是伟大的，但是他以前有几个世纪的文化教养。劳兹希尔德家族②是富豪，但是他们的家资不只是由一代人积累起来的。这种事情比人们所想到的要更深刻些。我们的守旧派艺术家们不懂得这个道理，他们凭着人格的软弱和艺术上的无能去摹仿自然，自以为做出了成绩。其实他们比自然还低下。谁要想作出伟大的作品，他就必须提高自己的文化教养，才可以象希腊人一样，把猥琐的实际自然提高到他自己的精神的高度，把自然现象中由于内在弱点或外力阻碍而仅有某种趋向的东西③

① 这是当时争论激烈的问题，特别在德国。歌德对当时德国浪漫派是不同情的，反陈旧规律是针对法国新古典主义说的。

② 劳兹希尔德(Rothschild)家族是十八、九世纪欧洲最大的犹太富豪。

③ 露点苗头而未发展完满的东西。

实现出来。”

**1828年10月23日**（德国应统一，但文化中心要多元化，不应限于国都）

.....

接着我们谈到德国的统一以及在什么意义上统一才是可能的和可取的。

歌德说，“我倒不怕德国不能统一，我们的很好的公路和将建筑的铁路对此都会起作用。但是首先德国应统一而彼此友爱，永远应统一以抵御外敌。它应统一，使得德国货币的价值在全国都一律，使得我的旅行箱在全境三十六邦都通行无阻，用不着打开检查，而一张魏玛公民的通行证就象外国人的通行证一样，在德国境内邻邦边界上不被关吏认为不适用。德国境内各邦之间不应再说什么内地和外地。此外，德国在度量衡、买卖和贸易以及许多其它不用提的细节方面也都应统一。

“不过，我们如果设想德国的统一只在于这样一个大国有个唯一的都城，既有利于发展个别人物的伟大才能，又有利于为人民群众谋幸福，那我们就想错了。

“有人曾很恰当地把一国比作一个活人的身体，这样，一国的都城也就可以比作心脏，维持生命和健康的血液从心脏里流到全身远近各个器官去，但是如果某个器官离心脏很远，接受到的血液就渐渐微弱起来。有一个聪明的法国人——我想是杜邦<sup>①</sup>——绘制过一幅法国文化情况图，用色调的明暗程度去表示法国各地区文化程度的高低。某些地区，特别是远离都城的南方各

---

<sup>①</sup> 杜邦(Dupin, 1784—1873)，法国经济学家和工程师。

省，就用纯黑色来表示普遍的蒙昧状态。但是美丽的法兰西如果不只有一个大中心点，而有十个中心点在输送光和生命，它的情况会怎样呢？

“德国假如不是通过一种光辉的民族文化平均地流灌到全国各地，它如何能伟大呢？但是这种民族文化不是从各邦政府所在地出发而且由各邦政府支持和培育的吗？试设想自从几百年以来，我们在德国只有维也纳<sup>①</sup>和柏林两个都城，甚或只有一个，我倒想知道，在这种情况下德国文化会象什么样，以及与文化携手并进的普及全国的繁荣富足又会象什么样！

“德国现在有二十余所大学分布在全国，还有一百余所公家图书馆也分布在全国。此外还有数量很大的艺术品收藏和自然界动、植、矿物标本的收藏，因为各邦君主都在留心把这类美好事物搜来摆在自己身边。中等学校和技艺专科学校多得不可胜数，几乎没有哪个德国乡村没有一所学校。在这一点上，法国的情况怎么样！

“再看德国有多少剧院，全国已有七十多座了。剧院作为支持和促进高级民族文化教养的力量，是决不应忽视的。

“还要想一想德累斯顿、慕尼黑、斯图加特、卡泽尔、不伦瑞克、汉诺威之类城市，想一想这些城市里有多么大量的生活必需品，它们对附近各地起了什么作用，然后再想一想，它们假如不是许久以来就是各邦君主坐镇的处所，能有这种情况吗？

“法兰克福、不来梅、汉堡和卢卑克都是伟大光辉的城市，它们对德国繁荣所起的作用是无法估计的。但是它们要是丧失了各自的主权，作为直辖市城市而并入一个大德国，它们还能象过

---

① 维也纳现在是奥地利首都，有个长时期，德、奥还没有分为两国。

去一样吗？我有理由对这一点表示怀疑。”<sup>①</sup>

**1828年12月16日**（歌德与席勒合作的情况；歌德的文化教养来源）

今天我单独和歌德在书房里吃饭；我们谈了各种文学问题。歌德说，“德国人摆脱不掉庸俗市民习气。他们现在就某些诗既印在席勒的诗集里又印在我的诗集里这个问题争论不休。在他们看来，把哪些作品归席勒、哪些作品归我分清楚仿佛是件大事，仿佛这种划分有什么益处，仿佛客观存在的事实还不够。

“象席勒和我这样两个朋友，多年结合在一起，兴趣相同，朝夕晤谈，互相切磋，互相影响，两人如同一人，所以关于某些个别思想，很难说其中哪些是他的，哪些是我的。有许多诗句是咱俩在一起合作的，有时意思是我想出的，而诗是他写的，有时情况正相反，有时他作头一句，我作第二句，这里怎么能有你我之分呢？一个人如果把解决这种疑问当作大事，他准是在庸俗市民习气中还陷得很深。”

我说，“类似的情况在文学界也不少见，例如人们怀疑这个或那个名人是否有独创性，要追查他的教养来源。”

歌德说，“那太可笑了，那就无异于追问一个身体强健的人吃的是什麼牛、什麼羊、什麼猪，才有他那样的体力。我们固然生下来就有些能力，但是我们的发展要归功于广大世界千丝万缕的影响，从这些影响中，我们吸收我们能吸收的和对我们有用的

---

① 德国在威廉一世称帝以前还是些封建割据的小邦，情况很落后，统一德国成为当时德国人民的普遍希望。德国启蒙运动先驱们大半从唯心史观出发，希望通过文化统一来达到政治统一。歌德基本上还是如此，不过他提出文化中心不宜过度集中而应分布到全国各地，这一点是值得注意的。

那一部分。我有许多东西要归功于古希腊人和法国人，莎士比亚、特斯恩和哥尔德斯密斯给我的好处更是说不尽的。但是这番话并没有说完我的教养来源，这是说不完的，也没有必要。关键在于要有一颗爱真理的心灵，随时随地碰见真理，就把它吸收进来。

“还有一点，这个世界现在太老了。几千年以来，那么多的重要人物已生活过，思考过，现在可找到和可说的新东西已不多了。就连我关于颜色的学说也不完全是新的。柏拉图、达芬奇、还有许多其他卓越人物都已在一些个别方面先我有所发现，有所论述，我只不过又有所发现，有所论述而已。我努力在这个思想混乱的世界里再开辟一条达到真理的门路。这就是我的功绩。

“我们对于真理必须经常反复地说，因为错误也有人在反复地宣传，并且不是有个别的人而是有大批的人宣传。在报刊上、辞典里，在中学里、大学里，错误到处流行，站在错误一边的是明确的多数。

“人们还往往把真理和错误混在一起去教人，而坚持的却是错误。例如，几天前我还在一部英国百科全书里读到关于蓝色起因的学说。先提到达芬奇的正确观点，然后就偷偷摸摸地转到牛顿的错误观点，而且还加上一句评语说，牛顿的观点是应该遵从的，因为它已被普遍接受了。”

.....



## 1829年

**1829年2月4日** 常识比哲学可靠；奥斯塔特的画；阅读的剧本与上演的剧本)

歌德说，“我在继续读许巴特<sup>①</sup>，他确实是个有意思的人，如果把他的话翻译成我们一般人的语言，他有很多话是顶好的。他这部书的要义是：在哲学之外还有一种健康人的常识观点，科学和艺术如果完全离开哲学，单靠自由运用人的自然力量，就会作出更好的成绩。这些话对我们都是有益的。我自己对哲学一向敬而远之，健康人的常识观点就是我的观点，所以许巴特肯定了我毕生所说的和所行的。

“他有一点却是我不能完全赞同的，那就是他在某些问题上所知道的比所说出来的更好，这样他就不是抱着老实态度进行工作，象黑格尔一样，他硬要把基督教扯进哲学里，实际上这二者却互不相干。基督教本身有一种独立的威力，堕落的受苦受难的人们往往借此来提高精神。我们既然承认基督教能起这种作用，它就已提高到哲学之上，就不能从哲学得到什么支持。另一方面，

---

① 许巴特 (K.E.Schubarth, 1796—1861)，发表过评论歌德以及有关文学和艺术的著作。这里提到的是他的《泛论哲学，并特论黑格尔的哲学科学全书》(1829年，柏林)。

哲学也不必乞灵于基督教，以便证明某些学说，例如永生不朽说<sup>①</sup>。人应当相信灵魂不朽，他有相信这一点的权利，这是符合他的本性的，他可以信任宗教的许诺。但是哲学家如果想根据一种传说来证明灵魂不朽，这种证明就很软弱，没有多大价值。对于我来说，灵魂不朽的信念是由行动这个概念中生出来的。因为我如果孜孜不倦地工作直到老死，在今生这种存在不再能支持我的精神时，大自然就有义务给我另一种形式的存在。”

.....

歌德叫人取来一部装满素描和版画的画册。他默默地看了几幅之后，就让我看根据奥斯塔特<sup>②</sup>原画刻制的一幅很美的版画。他说，“这里你可以看到一个贤夫贤妻的场面。”我看到这幅版画很欢喜。画的是一间农民住房的内部，厨房、客厅和卧房都是这一间。夫妻面对面坐着，妻在纺纱，夫在络纱，两人脚边躺着一个婴儿。房里面摆着一张床，地上到处摆着一些最粗陋、最必需的日用家具，门直通露天空地。这幅画充分表现出局促情况下的婚姻生活的幸福。从这对夫妻对面相觑的面容上，可以看出心满意足、安适和恩爱的意味。”

我说，“这幅画愈看愈使人欢喜，它有一种独特的魔力。”

歌德说，“那是一种感性魔力，是任何艺术所不可缺少的，而在这类题材中则全靠它才引人入胜。另一方面，在表现较高的意趣时，艺术家走到理想方面，就很难同时显出应有的感性魔力’因而不免枯燥乏味。在这方面，青年人和老年人就有宜与不宜之分，因此艺术家选择题材时应省度自己的年纪。我写《伊菲革涅亚》和《塔索》那两部剧本获得了成功，就因为当时我还够年轻，

---

① 即灵魂不朽说。

② 奥斯塔特(Ostade, 1610—1685)，荷兰名画家。

还可以把我的感性气质渗透到理想性的题材里去，使它有生气。现在我年老了，理想性题材对我已不合适，我宁愿选择本身已具有感性因素的题材。……”

.....

歌德接着说，“……一部写在纸上的剧本算不得什么回事。诗人必须了解他用来进行工作的手段，必须把剧中人物写得完全适应要扮演他们的演员。……为舞台上演而写作是一种特殊的工作，如果对舞台没有彻底了解，最好还是不写。每个人都认为一种有趣的情节搬上舞台后也还一样有趣，可是没有这么回事！读起来很好乃至思考起来也很好的东西，一旦搬上舞台，效果就很不一样，写在书上使我们着迷的东西，搬上舞台可能就枯燥无味。读过我的《赫尔曼与窦绿台》的人认为它可以上演。托普法<sup>①</sup>就尝试过，但是效果如何呢？特别是演得不太高明时，谁能说它在各方面都是一部好剧本呢？一个人为舞台上演写剧本，既要懂行，又要有才能。这两点都是难能罕见的，如果不结合在一起，就很难收到好效果。”<sup>②</sup>

#### 1829年2月12日（歌德的建筑学知识；艺术忌软弱）

.....

我们接着谈到歌德自己的建筑知识。我提到，歌德在意大利一定获得很多这方面的知识。

---

① 托普法(Karl Töpfer, 1792—1871)，德国剧作家，曾把歌德这部牧歌体诗改写成剧本，上演过多次。

② 在这篇谈话里，歌德从常识观点出发，驳斥当时流行的抽象哲学，反对把基督教扯到哲学里。但他并不彻底，还舍不得抛弃灵魂不朽说，尽管他对灵魂不朽作了一种新的解释。接着他较着重地讨论了艺术中理性因素与感性因素的关系和适当配合，以及供阅读的剧本与上演的剧本的区别。

歌德说，“意大利使我懂得什么才是严肃和伟大，但是没有教会我什么熟练的技巧。魏玛宫堡的建筑给我的教益比什么都多。我不得不参加这项工程，有时还得亲自绘制柱顶盘的蓝图。我比专业人员有一点长处，我在意境方面比他们强。”

接着我们谈到泽尔特。歌德说，“我接到他的一封信，他埋怨他的《救世主》乐曲在演唱中被他的一个女徒弟弄糟了。她在一个唱段里显得太软弱、太感伤。软弱是我们这个时代的特征，我有一个假想，在德国，软弱是力图摆脱法国影响的结果。画家们、自然科学家们、雕刻家们、音乐家们、诗人们，很少有例外，都显得软弱，就连广大观众也不见得较好。”

.....

**1829年2月13日**（自然永远正确，错误都是人犯的；知解力和理性的区别）

和歌德单独吃了晚饭。他说，“在写完《漫游时代》之后，我要回头研究植物学，和梭勒继续进行翻译<sup>①</sup>。我只怕这项工作牵涉很广，终于要成为一种脱不了身的精神负担。有许多大秘密还没有揭开，对有些其它秘奥我现在只有一种预感。”.....

接着他谈到一些自然科学家进行研究，首先是为着要证实自己原有的看法。他说，“布哈<sup>②</sup>新近出版了一部著作，书名本身就包含一种假说，他要讨论的是到处散布着的花岗岩石，这种岩石是怎样来或是从何而来的，我们全不知道。可是布哈先生心里

---

① 歌德原已着手写《植物变形学》，现在由梭勒译成法文，歌德亲自指导翻译工作。

② 布哈（L. Buch, 1774—1853），德国地质学家。看下文，他似是火成岩论者。

先有一个假说，认为这些岩石是由地心某种力量迸散出来而分布于地面的，他的书名《迸散出花岗岩石》就已点明了这种假说。这就使迸散这个结论下得太快，把天真的读者们扔到错误的罗网里，而他们还不自知。

“一个人要认清这一切，首先要到了相当的年纪才行，其次是要有足够的钱为经验付出代价。我为我的每一个警句就要花去一袋钱。我花去了五十万私财，才换得现在我所有的这一点知识。我花去的不只是我父亲的全部财产，还有我的薪俸以及五十多年的大量稿费版税收入。此外和我关系很亲密的公侯贵人们为我所参加的一些大事业也花去了一百五十万，他们的措施及其成功和失败之中都有我的一份。

“要想成为一个通人，单是有点才能还不够，更重要的是身居高位，有机会去观摩当代一些国手赛棋，而角逐的输赢也牵涉到他自己。

“如果我没有在自然科学方面的辛勤努力，我就不会学会认识人的本来面目。在自然科学以外的任何一个领域里，一个人都不能象在自然科学里那样仔细观察和思维，那样洞察感觉和知解力的错误以及人物性格的弱点和优点。一切都是多少具有弹性、摇摆不定的，一切都是可以这样或那样处理的，但是自然从来不开玩笑，她总是严肃的、认真的，她总是正确的；而缺点和错误总是属于人的。自然对无能的人是鄙视的；她对有能力的、真实的、纯粹的人才屈服，才泄露她的秘密。

“知解力高攀不上自然，人只有把自己提到最高理性的高度，才可以接触到一切物理的和伦理的本原现象所自出的神。神既藏



在这种本原现象背后，又借这种本原现象而显现出来。①

“但是神只在活的事物而不在死的事物中起作用，只存在于发展和变革的事物中，不存在于已成的、凝固的事物中。所以倾向神的理性只管在变化发展中的活的事物，而知解力只管它所利用的、已成的、凝固的事物。

“所以矿物学是为实际生活运用知解力的科学，它的对象是一种死的不再生展的事物，不再有综合的可能了。气象学的对象却是一种活的事物，我们每天都看见它在活动和生展，它是以综合为前提的，只不过参加协作的因素极复杂，人还够不上进行这种综合，不免要在观察和研究中白费一些精力。我们在启航驶向综合这个想象的岛屿，也许这块陆地终于是发现不到的。我并不为此感到奇怪，因为我知道从植物和颜色这类简单事物达到某种综合是多么困难的事。”②

**1829年2月17日（哲学派别和发展时期；德国哲学还要做的两件大事）**

.....

我们的话题转到印度哲学。

歌德说，“如果英国人所提供的资料可靠，印度哲学也并不稀奇，它无宁是重演了我们大家都经历过的几个时期。我们还是孩子时都是感官主义者；到了讲恋爱时成了理想主义者，在所爱

① 歌德把宇宙间最高的原理或“绝对理念”叫做“神”，这是根据康德而和黑格尔一致的。本原现象就是最高原理的具体呈现，例如各种科学和哲学所研究的对象。参看第382至383页。

② 植物变形和颜色是歌德毕生研究的两个科目。当时矿物学和气象学都还很幼稚，歌德的话在很大程度上已过时了。他要着重说的是他心爱的综合法，反对用机械的分析法去研究活的事物。分析法凭知解力，综合法却要凭理性。

的对象身上发现了本来没有的特点；等到爱情发生动摇，疑心对方不忠实，于是我们又变成怀疑论者了，连自己也不知其所以然。到了暮年，一切都无足轻重，我们就听其自然，终于变成清静无为主义者了，就象印度哲学那样。

“在我们德国哲学里，要做的大事还有两件。康德已经写了《纯粹理性批判》，这是一项极大的成就，但是还没有把一个圆圈画成，还有缺陷。现在还待写的是一部更有重要意义的感觉和人类知解力的批判。如果这项工作做得好，德国哲学就差不多了。”

歌德接着说，“黑格尔在《柏林年鉴》上发表了一篇对哈曼<sup>①</sup>的批判。这几天我在反复地阅读这篇论文，对它很赞赏。作为批判者，黑格尔的判断向来是很好的。”<sup>②</sup>……

---

① 哈曼，见第412页注②。

② 这篇谈话须和上篇论知解力和理性的谈话合在一起看，话虽简短，却涉及哲学的未来命运这一重大问题，亦即科学之外是否还需要一门独立的哲学？已往西方哲学家们为哲学的存在辩护，大半是说哲学和科学毕竟不同：科学只研究个别领域里的特殊对象，哲学却要研究统摄全宇宙的原则方法或概念，科学用的是知解力，哲学用的却是比知解力更高的理性。德国古典哲学在康德和黑格尔手里都是以绝对概念和永恒理性为其主要支柱的。这里需要说明的是，西方哲学的“理性”和毛主席所说的“理性认识”是两回事。理性认识是以感性认识为基础的，是根据感性经验所得出的对自然和社会规律的认识，而西方唯心哲学的“理性”则是先验的，甚至是超验的，即超然独立于感性经验之外的。从马克思主义观点看，绝对是无限相对的总和，而先验和超验的理性根本不存在。独立于感性认识之外的理性既站不住，则独立于以感性认识为基础的科学之外的哲学就势必垮台了。还须存在的只有关于思维本身规律的形式逻辑和辩证逻辑，其它一切都归到关于自然和历史的实证科学中去了。恩格斯在《反杜林论》的《概论》里把这个道理说得最透彻。歌德还没有摆脱康德的《纯粹理性批判》的影响。但是作为一个杰出的自然科学家，他已看出德国哲学的最大漏洞在于蔑视感觉和知解力，而感觉和知解力正是恩格斯所说的“实证科学”的工具。在这一点上，歌德也受到前两世纪英国经验主义哲学和法国启蒙运动的影响，这两派代表们一直在探索的正是感觉和知解力的批判。

1829年3月23日(建筑是僵化的音乐；歌德和席勒的互助和分歧)

歌德今天说，“我在手稿中查出一篇文稿，里面说到建筑是一种僵化的音乐<sup>①</sup>。这话确实有点道理。建筑所引起的心情很接近音乐的效果。

“高楼大厦是盖给王公富豪们住的。住在里面的人们觉得安逸满足，再也不要求什么别的了。我的性格使我对此有反感。象我在卡尔斯巴德<sup>②</sup>的那座漂亮房子，我一住进去就懒散起来，不活动了。一所小房子，象我们现在住的这套简陋的房间，有一点杂乱而又整齐，有一点吉卜赛流浪户的气派，恰好适合我的脾胃。它使我在精神上充分自由，能凭自力创造。”

我们谈到席勒的书信、他和歌德在一起过的生活以及两人每天在工作中互相促进的情况。我说，“就连对《浮士德》，席勒好象也很感兴趣。看到他怎样敦促你，怎样受他自己的思想驱遣，想由他自己来替《浮士德》作续篇，倒顶有意思。我由此看出他的性格有点急躁。”

歌德说，“你说得对。他和一切太爱从观念出发的人一样，从来不肯安静，从来没有个完，从他那些有关《威廉·迈斯特》的书信，你就可以看出他时而主张这样改，时而又主张那样改。我总要费些周折，才能坚持自己的立场，不要使他的作品或我的作品受到这种影响。”

我说，“我今天上午在读席勒的《印第安人的丧歌》，写得顶好，我很喜欢。”

---

① 僵化的音乐，原文是 *erstarrte Musik*，后来美学家们常援引这句话，改作“冻结的音乐”似较好。

② 现名卡罗维发利，属捷克斯洛伐克。

歌德说，“你看，席勒是个多么伟大的艺术家，他也会掌握客观方面，只要这客观方面是作为掌故或传说而摆在他眼前的。那篇《印第安人的丧歌》确实是他的诗中最好的一篇，我只盼望他写上十来篇这样的诗。可是他最亲近的朋友们对这篇诗却进行挑剔，认为没有充分表现出他的理想性，这一点你该想象不到吧？是呀，我的好小伙子，一个人总难免受到朋友的挑剔呀！韩波尔特挑剔过我的塞绿台<sup>①</sup>，因为她在受到士兵袭击时居然拿起武器来和他们搏斗。她在当时那种情境中这样做是正确的。如果没有这一点特色，这位非凡的少女的性格就会遭到破坏，降低到一个平凡人的水平。你在将来的生活中会愈来愈看得清楚，很少有人能坚持把立足点摆在必然的道理上；一般人都只能赞赏和创作出符合自己要求的東西，刚才提到的还是第一流人物，至于大众的意见如何，就可想而知了。你由此可以想象到，我们这种人永远是孤立的。

“假如我没有造形艺术和自然科学的基础，我面对这个恶劣时代及其每天都发生的影响，就很难立定脚跟，不屈服于这些影响。幸好造形艺术和自然科学的基础保护了我，我也可以从这方面帮助席勒。”

**1829年4月2日**（战士才有能力掌握最高政权；“古典的”与“浪漫的”之区别；评贝朗瑞入狱）

今天吃晚饭时歌德对我说，“我向你泄露一个政治秘密，这迟早总会公布的。卡波·第斯特里亚<sup>②</sup>掌握希腊国家大权不会很

---

① 《赫尔曼与塞绿台》中的女主角。

② 卡波·第斯特里亚（Capo d'Istria, 1776—1831），希腊共和国总统。他执政专横，遭到暗杀。

久了，因为他缺少居这样高位所不可缺少的一种品质：他不是一个战士。从来没有先例能证明一个普通内阁阁员有能力去组织一个革命政权，控制军队和军事领袖们。手里握住刀，统率一支大军，一个人才能发号施令，制定法律，有把握使人们服从他。没有这样的条件，掌大权就会危险。拿破仑如果不是个战士，就不会升到最高权力；卡波·第斯特里亚不会久居高位，他很快要变成第二号人物了。我事先告诉你，你将来会亲眼看到。这是事物的自然道理，非如此不可。”

接着歌德畅谈法国人，……后来转到法国诗人和“古典的”与“浪漫的”这两个词的意义。

歌德说，“我想到一个新的说法，用来表明这二者的关系还不算不恰当。我把‘古典的’叫做‘健康的’，把‘浪漫的’叫做‘病态的’。这样看，《尼伯龙根之歌》就和荷马史诗一样是古典的，因为这两部诗都是健康的、有生命力的。最近一些作品之所以是浪漫的，并不是因为新，而是因为病态、软弱；古代作品之所以是古典的，也并不是因为古老，而是因为强壮、新鲜、愉快、健康。如果我们按照这些品质来区分古典的和浪漫的，就会知所适从了。”

话题转到对贝朗瑞的监禁<sup>①</sup>。歌德说，“他是罪有应得。他近来的诗确实违反纪律和秩序，他反对国王、国家政权和公民治安感。他早年的诗却不是这样，都是愉快的、无害的，完全能使一群人欢喜热闹起来。这就是对短歌所能作的最好的赞扬了。”

.....

---

<sup>①</sup> 1828年，贝朗瑞因诗集触犯禁忌，受到九个月的监禁，还罚了巨款。



**1829年4月3日(爱尔兰解放运动；天主教僧侣的阴谋诡计)**

.....

话题从耶稣会教士们及其财富转到天主教徒和爱尔兰解放运动。库竺列<sup>①</sup>说，“可以看到，解放将会得到批准，但是英国国会将会加上许多条文，使解放不致对英国有危险。”

歌德说，“对于天主教徒们，一切预防措施都没有用处。罗马教廷有些我们梦想不到的利益计较，也有些我们毫无概念的暗地使用的手段。假使我是英国国会议员，我也不会防止这种解放运动；但是我要请求把这一条记录在案：倘若有一个重要的爱尔兰新教徒头一次因为天主教徒投票反对他而断送了头颅，就请人们回想一下我这番话。”

.....

话题又回到天主教徒们以及他们的巨大影响和暗地里的阴谋活动。人们提到汉诺地方有一位青年作家，在他主编的刊物上发表文章讥笑天主教念珠祈祷仪式。僧侣们通过他们的影响，把他们管辖的各教区内所有这一期刊物都买去了。歌德说，“我的《少年维特》出版不久，米兰就出版了意大利文译本，但是没过多少时候，这一版的译本连一本也看不到了。当地大主教吩咐僧侣们在各地区把整版译本都买去了。我并不生气，反而对这班狡猾的老爷们的做法感到高兴。他们马上看出《少年维特》对天主教徒们是一部坏书。我得佩服他们马上采取了有效措施，偷偷摸摸地把它销毁掉。”

**1829年4月6日(日耳曼民族个人自由思想的利弊)**

---

① 库竺列(Coudray, 1775—1845)，魏玛建筑工程总监，歌德的好友。

.....

歌德谈起基佐，他说，“我还在读他的讲义<sup>①</sup>，还是写得顶好。……

“基佐谈到过去时代各民族对高卢族<sup>②</sup>的影响时，我对他关于日耳曼民族所说的一番话特别注意。他说，‘日耳曼人给我们带来了个人自由的思想，这种思想尤其是日耳曼民族所特有的’。这话不是说得很好吗？他不是完全说对了吗？个人自由的思想不是直到今天还在我们中间起作用吗？宗教改革的思想根源在此，瓦尔特堡大学生们的造反阴谋也是如此，好事和坏事都受了这种思想的影响。我们文学界的杂乱情况也与此有关，诗人们都渴望显出独创性，每人都相信有必要另辟蹊径，乃至我们的学者们分散孤立，人各一说，各执己见，都是出于同一个来源。法国人和英国人却不然，他们彼此聚会的机会多得多，可以互相观摩切磋。他们在仪表和服装方面都显出一致性。他们怕标新立异，怕惹人注目或讥笑。德国人却各按自己的心意行事，只求满足自己，不管旁人如何。基佐看得很正确，个人自由的思想产生了很多很好的东西，却也产生了很多很荒谬的东西。”<sup>③</sup>

**1829年4月7日**（拿破仑摆布世界象弹钢琴；他对《少年维特》

- 
- ① 基佐 (Guizot, 1787—1874), 1848年法国革命失败后的法国内阁大臣, 著名的历史家。“讲义”指他的《近代史讲义》, 下面引文见该书第一卷第七讲(结尾部分)。
- ② 高卢族是法兰西民族的祖先。
- ③ 歌德在这篇谈话里看出了个人主义是近代西方资产阶级的一个本质性的特征。不过他把英、法两国人和德国人对立起来, 似有问题。一则英、德人同属日耳曼民族, 与属于拉丁族的法国人的差别似较突出; 二则个人主义的发展与资本主义的发展分不开, 既进入资本主义即不可能无个人主义, 只是发展的迟早稍有不同而已。

的重视)

.....

歌德说,“.....我在读《拿破仑征埃及记》,这是天天随从他的布里安<sup>①</sup>写的。.....可以看出,拿破仑之所以进行这次远征,是因为这段时期他在法国没有什么能使自己成为统治者的事可干。他起初还拿不定主意,曾到大西洋法国海港检阅军舰,看看可不可以去征英格兰。他看出这不行,于是决定去征埃及。”

我说,“我感到惊赞的是拿破仑当时那样年轻,却能那样轻易地、稳当地在世界大事中扮演要角,仿佛他早有多年的实践经验似的。”

歌德说,“亲爱的孩子,那是伟大能人的天生禀赋。拿破仑摆布世界,就象洪默尔<sup>②</sup>摆布他的钢琴一样。这两人的成就都使我们惊奇,我们不懂其中奥妙,可是事实摆在眼前,确实如此。拿破仑尤其伟大,因为他任何时候都是一样。无论在战役前还是在战役中,也无论是战胜还是战败,他都一样坚定地站着,对于他要做的事既能看得很清楚,又能当机立断。在任何时候他都胸有成竹,应付裕如,就象洪默尔那样,无论演奏的是慢板还是快板,是低调还是高调。凡是真正的才能都显出这种伶俐,无论在和平时期的艺术中还是在军事艺术中,无论是面对钢琴还是站在大炮后面。”

.....

歌德接着很高兴地说,“可是你得向我致敬。拿破仑在行军时携带的书籍中有什么书?有我的《少年维特》!”

---

① 布里安 (Bourrienne), 法国传记作家, 写过从拿破仑执政到复辟时期的《回忆录》十卷, 1828至1830年出版。

② 洪默尔 (Hummel), 德国音乐家, 莫扎特的徒弟, 魏玛宫廷乐队指挥。

我说，“从他在埃尔富特那次接见中可以看出，他对《少年维特》是仔细研究过的。”

歌德说，“他就象刑事法官研究证据那样仔细研究过。他和我谈到《少年维特》时也显出这种认真精神。布里安在他的著作里把拿破仑带到埃及的书开列了一个目录，其中就有《少年维特》。这个目录有一点值得注意，所带的书用不同的标签分了类。例如在政治类里有《旧约》、《新约》和《古兰经》，由此可知拿破仑是怎样看待宗教的。”

**1829年4月10日**（劳冉的画达到外在世界与内心世界的统一，歌德学画的经验）

“在等着上汤，我趁此让你饱一下眼福。”说了这句友好的话，歌德就把一本克劳德·劳冉<sup>①</sup>的风景画摆在我面前。

我是初次看到这位大画师的作品。印象不同寻常，每翻阅一页，我愈看愈惊赞。两边分布着大片阴影，显得雄强有力，强烈的日光从背后射到空中，在水面现出返影，也产生出一种明确有力的印象。我觉得这是在这位大画师作品中经常出现的艺术规矩。我也高兴地看到每幅画都构成一个独立小天地，其中没有一件东西不符合或不烘托出主导的情调。不管画的是一个海港，停着一些船，水边渔人在活跃地工作，耸立着一些漂亮的房屋；或是一片寂静的荒山丘，山羊在吃草，小溪上横着小桥，几窝矮树丛夹着一棵枝叶扶疏的大树，一个牧羊人躺在树荫里吹笛；或是一片沼泽地中一些静止的小池塘，在酷热的夏天给人一种清凉感；随便在哪一幅里，你总可以看到全局和谐一致，没有哪一点不和全

---

<sup>①</sup> 劳冉，见第388页注①。

局相称，没有哪一件是勉强拼凑来的东西。

歌德对我说，“这一次你从这些画里看到了一个完全的人，他想到的和感觉到的都美，他胸中有一个在外界不易看到的世界。这些画都具有最高度的真实，但是没有一点实在的痕迹。克劳德·劳丹最熟悉现实世界，直到其中的最微小的细节，他用这些作为媒介，来表现他的优美的心灵世界。这正是真正的理想性，它会把现实媒介运用来产生一种幻觉，仿佛象是真的东西，象是实在的或实有其事。”<sup>①</sup>

.....

歌德接着说，“在过去一切时代里，人们说了又说，人应该努力认识自己<sup>②</sup>。这是一个奇怪的要求，从来没有人做得到，将来也不会有人做得到。人的全部意识和努力都是针对外在世界即周围世界的，他应该做的就是认识这个世界中可以为服务的那部分，来达到他的目的。只有在他感到欢喜或苦痛的时候，人才认识到自己；人也只有通过欢喜和苦痛，才学会什么应追求和什么应避免。除此以外，人是一个蒙昧物，不知道自己从哪里来，向哪里去，他对世界知道得很少，对自己知道得更少。我就不认识我自己，但愿上帝不让我认识自己！我想说的只有一点，当我四十岁在意大利时我才有足够的聪明，认识到自己没有造形艺术方面的才能，原先我在这方面的志向是错误的。如果我画点什么，我就缺乏足够的动力去掌握物体形象。我有点害怕，怕对象对我施加过分强烈的压力，比较柔和有节制的东西才合我的口胃。如

---

① 这几句话概括了理想主义艺术信条：既要忠实于客观自然，也要表达出艺术家的灵魂世界，表里要融成一片。

② “认识你自己”是古希腊一句格言，西方资产阶级思想家一向认为这句格言体现了人类的最高智慧。



果我画一幅风景画，我总是从较暗淡的远景画起，画到中部，对前景总不敢把它画得有足够的魄力，所以我的画产生不出应有的效果。此外，我不经过练习就没有进步，如果没有画完就搁下来，再画时总是要重新从头画起。可是我在这方面也不是毫无才能，特别是就风景画来说。哈克尔特<sup>①</sup>经常对我说，‘假如你愿跟我在一起住上一年半，你会作出使你自己和旁人都喜欢的画哩。’”

我很感兴趣地听了这番话，就问，“一个人怎样才能知道自己在造形艺术方面有真正的才能呢？”

歌德回答说，“真正的才能对形象、关系和颜色要有天生的敏感，不要多少指导，很快就会处理得妥贴。对物体形状要特别敏感，还要有一种动力或自然倾向，能通过光照把物体形状画得仿佛伸手可摸那样活灵活现，纵使在练习间歇期间，画艺仍在下意识里进展和增长。这样一种才能是不难认识出的，认识得最准确的是画师。”<sup>②</sup>

.....

**1829年4月12日**（错误的志向对艺术有弊也有利）

.....

歌德继续说，“最糟糕的是人们在生活中经常受到错误志向的阻碍而不自知，直到摆脱了那些阻碍时才明白过来。”

我问，“怎么才能知道一个志向是错误的呢？”

---

① 哈克尔特(Hackert, 1737—1807)，德国风景画家，歌德的朋友。

② 歌德早年喜作画，四十岁到意大利游历后，看到一些造形艺术的杰作，认识到自己在这方面很难有成就，就毅然放弃了。在这次谈话里，他现身说法，劝人不要单凭爱好艺术的倾向，就幻想自己可以成为卓越的艺术家的。歌德的出发点仍然是天才论，但他这番话是艺术家的甘苦之谈，有值得借鉴的地方。

歌德回答说，“错误的志向不能创作出什么，纵使有所创作，作品也没有价值。察觉旁人的错误志向并不难，难在察觉自己的错误志向，这需要很大的神智清醒。就连察觉了也往往无济于事。人们还是在踌躇、犹疑，决定不下来，就象一个人总舍不得抛弃一个心爱的姑娘，尽管已有很多迹象证明她不忠贞。我这样说，是因为我想到自己需要经过许多年才察觉我原先要从事造形艺术的志向是错误的，而且以后又经过许多年，才决定放弃造形艺术。”

我说，“你要搞造形艺术的志向给你带来了很大的益处，很难说它是错误的。”

歌德说，“我获得了见识，所以我可以安心了。这就是从错误志向中所能得到的益处。对音乐没有适当才能的人要搞音乐，固然不会成为音乐大师，但是他可以由此学会识别和珍视音乐大师所作的乐调。尽管我费过大力，我没有能成为艺术家；可是我既然尝试过每门艺术，我也学会了懂得每一个色调，会区别好坏。这就是个不小的收获，所以错误的志向也不是毫无益处……。”<sup>①</sup>

**1829年9月1日**（灵魂不朽的意义；英国人在贩卖黑奴问题上言行不一致）

我告诉歌德说，有一个路过魏玛的人听到过黑格尔论证神的存在演讲。歌德和我一致认为这种演讲已不合时宜了。

歌德说，“怀疑的时代已过去了，现在很少有人怀疑自己的存在或神的存在。关于神的本质、灵魂不朽、我们灵魂的存在和灵魂与肉体的关系这类长久不得解决的问题，哲学家们不能再有什么新东西给我们讲了。最近一位法国哲学家很有把握似地开宗

---

① 这段谈话应该联系前一篇谈话看，说明艺术鉴赏也要有点创作实践的基础，所以“错误的志向”还是有益处。

明义就讲：‘人所共知，人是由肉体 and 灵魂两部分构成的。我们先讲肉体，接着再讲灵魂。’费希特稍微前进了一步，比较聪明地从这个难题中脱了身。他说，‘我们将讨论作为肉体的人和作为灵魂的人。’他懂得很清楚，那样一个紧密结合的整体是不能分开的。康德划定了人类智力所能达到的界限，把这个不可解决的问题①丢开不管，这无疑是最有益的办法。人们在这种问题上费过多少哲学思维，但是达到什么结果呢？我并不怀疑我们的永生，因为自然不能没有生命力②，但是我们并不是同样不朽，要在将来表现出伟大的生命力，就应〔在今世〕也是一种伟大的生命力。③

“德国人在劳心焦思以求解决哲学问题时，英国人却本着他们的实践方面的理解力在讥笑我们，自己则先把这个世界拿到手再说。每个人都知道英国人反对奴隶买卖的宣言。他们向我们说教，说他们反对奴隶买卖是根据人道主义原则，可是现在人们已发现他们真正的动机是追求一种现实目标④。英国人采取某种行动时不会没有某种现实目标，这是众所周知的，我们事前最好懂得这一点。英国人自己在他们的非洲西岸广大领地里就在利用黑奴。如果把黑奴运到别处去卖，他们自己的利益就会受到损害。他们在美洲也建立了一些大面积的黑人区殖民地，都很有生产价值，每年从黑人方面捞得大量利益，他们用这些黑人供应北美的

① 指灵魂和肉体的关系。

② 原文用的是个希腊词Entelechie，有人译为“灵魂”，也有人只译音，实际上就是生物所具有的精神特质。故译为生命力。

③ 灵魂不朽在西方哲学中是经常辩论的问题，特别在基督教流行以后，法国启蒙运动时期无神论才开始抬头。德国古典哲学虽受了无神论的影响，但一般不敢公开反对基督教义，比较进步的也只采用偷梁换柱的办法。黑格尔用客观理念代替神，歌德则用事业、思想或文艺的深远影响代替灵魂不朽。歌德既肯定肉体 and 灵魂是个不可分割的整体，那么，肉体死后，灵魂也就应消亡。可是歌德没有敢下这个明显的正确结论。

④ 或：物质利益。

需要。他们既这样进行这种利润很大的买卖，从别处贩运黑人进来就会违反他们的商业利益，所以他们是从实际利益出发来宣扬非洲黑奴买卖不人道的。就连在维也纳会议上英国使节还振振有辞地宣扬这一套，可是葡萄牙使节够聪明，丝毫不动声色地回答说，他不知道大家来开会究竟为什么，是来对世界进行一般的法律裁判呢，还是决定采取哪些道德原则？他很明白英国的目的，他也有自己的目的，他懂得怎样来辩护，怎样达到自己的目的。”<sup>①</sup>

### 1829年12月6日（《浮士德》下卷第二幕第一景）

今天饭后，歌德向我朗诵了《浮士德》〔下卷〕第二幕第一景，给我的印象很深刻，在我的内心里产生了高度的幸福感。我们又回到浮士德的书斋，靡非斯特发现室中一切陈设还和从前他离开这里时一样。<sup>②</sup>他从挂钩上取下浮士德的旧工作服，成千的蛾子和虫子飞出来，按照靡非斯特指定的地方藏了起来，于是这

① 英国是继西班牙和葡萄牙之后的老牌殖民帝国，初期都靠剥削黑奴和贩卖黑奴过日子。他们说得天花乱坠，做得却阴险卑鄙，在歌德时代已如此。这是一个不能忘记的历史教训。歌德对这一点看得很清楚，足见他还是关心当时的国际政治的。他拿德国和英国对比，觉得德国人搞抽象哲学，让英国人“把这个世界拿到手”，是失算，仿佛劝德国人放弃哲学，也来捞一把。这番话是耐人寻味的。

② 《浮士德》上卷1773年开始写作，1808年出版下卷一直在歌德思想中酝酿，到他死前几年才继续写作，写到1832年临死前完成，死后才出版。上卷写浮士德贪图世间快乐，出卖灵魂给恶魔，借恶魔之助诱奸了一位乡间少女，又遗弃了她，她愤而自杀，浮士德也变得悲观失望。下卷写数十年之后浮士德又落到那个恶魔的掌握中，后来他和古希腊美人海伦后结婚，据说是象征浪漫艺术与古典艺术的统一，生下一个儿子，据说是象征英国诗人拜伦。浮士德和海伦后的关系也终于破裂，于是他到海边去把海滩开垦成为良田。他做了这件好事，感到宽慰。地狱试图劫夺他的灵魂，但天使们拯救了他，护卫他上了天。《浮士德》是歌德的最大一部作品，虽是根据基督教的犯罪和赎罪观念，却也表达了一个深刻的意义：书生困守在书斋幻想，贪图满足肉欲，灵魂就遭到毁灭；一旦跳出书斋转到实践行动，开拓新天地，为人类造福，灵魂就获得挽救。

间房子看来就很明亮了。他穿上那件工作服，想趁浮士德瘫痪在帘幕后面时再扮演一次书斋主人的角色。他拉了一下门铃，铃子在这座凄凉的古寺院里发出可怕的声响，门开了，墙壁也震荡起来。仆人跑进来，看见靡非斯特坐在浮士德的座位上，他不认得靡非斯特，却对他表示尊敬。在答问中，他报告了瓦格纳<sup>①</sup>的消息，说瓦格纳现在成了名人，正在盼望着老师回来，据说瓦格纳此刻正在实验室忙着制造一个人造人。仆人退出，学士<sup>②</sup>就进来了。他还是多年前我们见过的、被穿着浮士德工作服的靡非斯特开玩笑的那位羞怯的青年学生。这些年来他已长成壮年人，很自负不凡，连靡非斯特也拿他没办法，只好把座位逐渐往前移，转向乐队池。

歌德把这一景朗诵到末尾，我看到其中还显出青年人的创造力，通体融贯紧凑，不胜欣羡。歌德说，“这里的构思很早，五十年来我一直在心里想着这部作品。材料积累得很多，现在的困难工作在于剪裁。这第二卷的意匠经营已很久了，象我已经说过的。我把它留到现在，对世间事物认识得比过去清楚，才提笔把它写下来，结果也许会好些。我在这一点上就象一个人在年轻时积蓄了许多银币和铜币，年岁愈大，这些钱币的价值也愈提高，到最后，他青年时代的财产在他面前块块都变成纯金了。”

我们谈到瓦格纳学士的性格，我问，“他是不是代表讲理念的那一派的某个哲学家呢？”歌德说，“不是，他所体现的是某些青年人特有的那种高傲自大，在我们德国解放战争后头几年里就有些突出的例子。实际上每个人在青年时代都认为自从有了他，世界才开始，一切都是专为他而存在的。在东方确实有过这

---

① 瓦格纳原是浮士德的助手，典型的学究。

② 指瓦格纳。



样一个人，他每天早晨都把他的手下人召集到自己身旁，在他吩咐太阳出来以前，不许他们去工作。不过他还是够机警的，不到太阳快要自动地升起那一刻，他决不下叫太阳出来的命令。”

关于《浮士德》及其写作和有关问题，我们还谈了很多。歌德歇了一会儿，沉浸在默默回忆中，然后接着说，“人到老年，对世间事物的想法就和青年时代不同。我不禁想起，有些精灵<sup>①</sup>在戏弄人类，间或把几个特殊人物摆在人间，他们有足够的引诱力使每个人都想追攀他们，却又太高大，没有人能追攀得上。例如摆出一个拉斐尔，无论在构思方面还是在实践方面，他都是十全十美的画家，他的个别的杰出追随者虽然离他很近，却始终没有人能达到他那个水平。再如莫扎特在音乐方面是个高不可攀的人物，莎士比亚在诗方面也是如此。我知道你对这番话会提反对的意见，不过我所指的只是自然本性，只是伟大的自然资禀。再如拿破仑也是个高不可攀的人物。俄国人懂得自制，没有去君士坦丁堡<sup>②</sup>，因此也很伟大，拿破仑可以媲美，他也克制了自己，没有去罗马。”

这个大题目可以引起很多联想。我心里想到精灵们摆出歌德来，也有类似的意图，因为他也是能引诱每个人都想去追攀而又太高大、没有人能追攀得上的人物。

---

① 参看第485至487页。

② 君士坦丁堡即今伊斯坦布尔，过去长期是土耳其国都，为控制黑海和地中海交通的战略要地。俄国从彼得大帝以后，历代沙皇一直想侵占它，曾酿成俄土战争。第一次世界大战中，俄国与英、法签订密约，让君士坦丁堡一带割归俄国。十月革命后列宁才宣布废除该密约。

## 1830年

**1830年1月3日**(《浮士德》上卷的法译本；回忆伏尔泰的影响)

歌德拿一八三〇年的英文《纪念年历》给我看，其中有些很美的插画，还有拜伦的几封非常有意思的书信。饭后我阅读了这些书信，歌德自己拿起新出版的杰拉<sup>①</sup>的《浮士德》法译本翻着看，偶尔还随意读一点。

歌德说，“我脑子里浮起了一些奇怪的感想。这部诗已用五十年前由伏尔泰统治的那种法文译出供人阅读了。你无法了解我对这一点的感想，因为你对伏尔泰及其同时的伟大人物在我青年时代产生过多大影响以及他们那批人统治整个文明世界的情况，都毫无概念。我在自传里也没有说清楚这批法国人对我青年时代的影响，以及我费过大力使自己不受这种影响的束缚，以便立定脚跟，正确地对待自然。”……

杰拉的法译本尽管大部分用散文，歌德却称赞他译得成功。他说，“我对《浮士德》德文本已看得不耐烦了，这部法译本却使全剧再显得新鲜雋永。”

---

<sup>①</sup> 杰拉(Gérard de Nerval, 1808—1850)，法国一位青年诗人。

他接着说，“不过《浮士德》这部诗有些不同寻常，要想单凭知解力去了解它，那是徒劳的。第一部是从个人的某种昏暗状态中产生的。不过这种昏暗状态对人也有些魔力，人还是想用心去了解它，不辞困倦，正如对待一切不可解决的问题那样。”

**1830年1月27日**（自然科学家须有想象力）

.....

歌德又回到玛提乌斯<sup>①</sup>的话题上，称赞他有想象力。他说，“一个伟大的自然科学家根本不可能没有想象力这种高尚禀赋。我指的不是脱离客观存在而想入非非的那种想象力，而是站在地球的现实土壤上、根据真实的已知事物的尺度、来衡量未知的设想的事物的那种想象力。这样才可以证实这种设想是否可能，是否不违反已知规律。这种想象力的先决条件就是要有开阔的冷静的头脑，把活的世界及其规律都巡视遍，而且能够运用它们。”

.....

**1830年1月31日**（歌德的手稿、书法和素描）

陪魏玛大公爵的公子访问歌德，歌德在书房里接见了我们。

我们谈到歌德著作的各种版本。我很惊讶地听到，这些版本的大部分歌德自己并没有收藏，就连附有他亲笔素描插图的《罗马狂欢节》第一版也没有。他说在拍卖行里出过六个银元去买它，可是没有买到手。

随后他把《葛兹·封·贝利欣根》的初稿拿给我们看，这还是

---

<sup>①</sup> 玛提乌斯(K.F.P.Martius, 1794—1868)，德国自然科学家。他有一个重要的假说，说植物生长是按螺旋上升而不是按直线上升。歌德的《植物变形学》多少受到玛提乌斯的影响，尽管这位科学家比歌德年轻得多。

五十年前他受妹妹怂恿，在几个星期之内就写成的那个原样子。那时他的书法溜秀而挥洒自如，已完全显出他后来一直到现在的德文书法的风格。手稿写得很清楚，往往整页不见修改痕迹，令人猜想这也许是誊清本而不是原迹。

歌德告诉我们，他的早期著作，包括《维特》在内，都是亲笔写出的，但是手稿已遗失了。到了后来他却把想好的作品口述出来叫旁人写下，只有一些短诗和匆匆加注的提纲才是亲笔写的。他往往无意给新作品留下一个誊清本，听任最有价值的作品由机缘去摆布，经常把唯一的稿本送到斯图加特印刷所。

我们看过《葛兹》的手稿之后，歌德又把《意大利游记》的手稿拿给我们看。从这些逐日记下观察和感想的手稿中，仍可看出早年《葛兹》手稿里的那种优美的书法风格。一切都显得果决刚健，不加修改，可以看出，就连随时加注的细节也总是先在作者心中想得很清楚的。没有什么要改进的，除掉稿纸。稿纸是他游到什么地方就在那地方购买的，样式和颜色都不一致。

在《意大利游记》手稿末尾，我发现歌德亲笔画的一张黑白素描。画的是一位意大利律师，穿着律师制服，手持发言稿，站在法庭上发言。这是人所能想象到的绝妙的人物形象。他那身服装特别突出，令人猜想他选了这套衣，仿佛是准备去参加化装舞会。可是一切都是现实生活的忠实描绘。他把食指放在大拇指的顶端，其余三指都是伸直的。这位身材魁梧的演说家很安稳地站在那里，这点手指的小动作配上他戴的那副庞大的假发，倒也十分相称。

**同日（谈弥尔顿的《参孙》）**

在歌德家吃饭。我们谈到弥尔顿<sup>①</sup>。歌德说，“不久以前，我读过他的《参孙》。这部悲剧在精神上比任何近代诗人的作品都更能显出希腊古典风格。他是很伟大的。他自己的失明是一个便利条件，使他能把参孙的情况描绘得很真实<sup>②</sup>。弥尔顿真正是个诗人，我们对他应该表示最高的崇敬。”

**1830年2月3日**（回忆童年的莫扎特）

在歌德家吃晚饭。我们谈起莫扎特，歌德说，“莫扎特还是六岁的小孩时我见过他。他在巡回演奏。我自己当时大约是十四岁。他那副卷发佩剑的小大人的模样我还记得很清楚。”……

**同日**（歌德讥讽边沁老年时还变成过激派，说他自己属改良派）

因为提到杜蒙，话题就转到他和边沁的关系<sup>③</sup>，歌德发表了如下的意见：“象杜蒙那样一个讲理性、重实际的温和人，居然成了边沁那个疯子的门徒和忠诚的宣扬者，我觉得这倒是一个有趣的问题。”

我回答说，“在一定程度上边沁应该被看作一个具有双重性格的人物。我把作为天才的边沁和作为热情人的边沁区别开来。作为天才，他创立了杜蒙加以宣扬和发挥的那些原则，作为热情

① 弥尔顿是十七世纪英国革命时代最伟大的诗人。《力士参孙》是他写民族斗争中一个被囚禁的大力士摧毁一座大宫殿和敌人同归于尽的一部悲剧，反映出诗人自己的革命情绪。

② 参孙也是一个失明的老人。

③ 边沁(J. Bentham, 1748—1832)，英国哲学家和法学家，是功利主义哲学的开山祖，对英国三权分立制度影响很大。他的忠实门徒在英国有机勒父子，在瑞士有杜蒙(Dumont, 1759—1829)。边沁的一些著作在英国发表之前就由杜蒙译成法文在大陆上流传，边沁后来在英国出版的文集有不少是由法译本转译成英文的。杜蒙是歌德的密友机勒的舅父，和歌德也相识。



人，他过分倾心于功利，竟越出了自己学说的界限，所以在政治上和宗教上都变成了过激派。”

歌德说，“不过这对我又是一个新问题：一个长寿的白发老人怎么会变成过激派呢？”

我设法解决这个矛盾说，“边沁既深信他的学说和立法观点高明，又明知不彻底变革现行制度就不可能在英国实行自己的主张，于是愈被激情冲昏了头脑。还有一点，他和外在世界接触太少，看不出暴力推翻的办法的危险。”

接着我又说，“杜蒙却不然，他的清晰理智胜过热情，从来不赞成边沁的过激言论，所以不致犯同样错误。此外，杜蒙自己的祖国，日内瓦，由于当时的政治形势，可以把它看成一个新兴的国家，杜蒙要在那里实施边沁的原则，条件比较便利，所以一切都十分顺利，成效卓著就证明了边沁学说的价值。”

歌德回答说，“杜蒙确实是个温和的自由派，一切讲理性的人都应该是温和的自由派，我自己就是一个温和的自由派。在我的漫长的一生中，我都按照这个精神行事。

“真正的自由派要用所能掌握的手段，尽其所能努力去做好事。但是他要小心避免用火和剑去消灭不可避免的罪恶和缺点，而只采取谨慎的步骤，尽力逐渐排除彰明较著的缺点，但不用暴力措施，免得同时把同样多的优点也消灭掉。在这个本来不是十全十美的世界里，我们只能满足于还好的东西，等到有了有利的时机和条件，再去争取更好的东西。”<sup>①</sup>

① 这篇谈话充分暴露了歌德的性格和政治立场。他颂扬“温和的自由派”（其实就是改良派）杜蒙，贬低当时号称“过激分子”而实际上仍只是较激进的资产阶级自由派的“疯子”边沁。他明确地站在逐步改良的立场，痛恨暴力革命。他欢迎初期法国资产阶级革命而痛恨后期的雅各宾专政，是和这种态度一致的。这就证实了他那种受到恩格斯批判的德国庸俗市民的性格。

**1830年3月14日**（谈创作经验，文学革命的利弊，就贝朗瑞谈政治诗，并为自己普法战争中不写政治诗辩护）

今晚在歌德家。他让我看前几天达维<sup>①</sup>寄来的现已排列好的那一箱珍品。前几天我就已看到歌德忙着开箱取出这些珍品，其中有当代法国主要诗人的像徽，都已摆在桌上顺序排列着。这回他又谈到达维在构思和创作实践两方面都很伟大的非凡才能。他还让我看到法国浪漫派一些最优秀的作家通过达维赠给他的最近作品，其中有圣伯夫、朗西、雨果、巴尔扎克、德·维尼、幼尔·雅宁<sup>②</sup>等人的作品。

歌德说，“达维这批礼物够使我度过一些快乐的日子。这整个星期我都在忙着读这些青年诗人的作品。他们给我的新鲜印象使我获得了一种新生命。我准备替这些很可爱的像徽和书籍各编一套目录，在我的艺术品收藏室和图书室里各辟一个专栏。”

可以看出，歌德受到这些法国青年诗人的尊敬，感到非常高兴。

接着他取出爱米尔·德尚的《研究论文》<sup>③</sup>看了一段。他称赞《柯林特新娘》<sup>④</sup>的法译很忠实，很成功。他还说，“我手边还有这篇诗的意大利文译本，不但译出原诗的意思，还用了原诗的韵律。”

---

① 达维(P.J.David, 1787—1866)，当时法国著名的雕塑家，拥护现实主义，访问过魏玛，替歌德作过半身雕像。通过达维，法国一些诗人和作家同歌德有了来往。

② 圣伯夫(Sainte-Beuve)，当时法国最大的文学批评家，他在《地球》杂志上陆续发表的《星期一谈话》，影响很大。巴朗西(Ballanche)，《社会的死后还魂》的作者。幼尔·雅宁(Jules Janin)，一个平庸的批评家和小说家。

③ 爱米尔·德尚(Emile Deschamps, 1791—1876)曾和雨果共同创办《法国诗神》杂志，著有《法国和外国研究论文集》，译过歌德和席勒的一些短诗。

④ 《柯林特新娘》是歌德的一篇民歌体诗。

《柯林特新娘》引起歌德谈到他的其它民歌体诗说，“这些诗在很大的程度上要归功于席勒，是他怂恿我写的，因为他当时主编《时神》，经常要组织新稿。这些诗原来在我头脑里已酝酿多年了。它们占住了我的心灵，象一些悦人的形象或一种美梦，飘忽来往。我任凭想象围绕它们徜徉游戏，给我一种乐趣。我不愿下定决心，让这些多年眷恋的光辉形象体现于不相称的贫乏文字，因为我舍不得和这样的形象告别。等到把它们写成白纸黑字，我就不免感到某种怅惘，好象和一位挚友永别了。”

他接着说，“在其它时候我写诗的情况却完全不同。事先毫无印象或预感，诗意突如其来，我感到一种压力，仿佛非马上把它写出来不可，这种压力就象一种本能的梦境的冲动。在这种梦行症的状态中，我往往面前斜放着一张稿纸而没有注意到，等我注意到时，上面已写满了字，没有空白可以再写什么了。我从前有许多象这样满纸纵横乱涂的诗稿，可惜都已逐渐丢失了，现在无法拿出来证明作诗有这样沉思冥想<sup>①</sup>的过程。”

话题又回到法国文学和最近一些颇为重要的作家的超浪漫主义<sup>②</sup>倾向。歌德认为这种正在萌芽的文学革命对文学本身是很有利的，而对掀起这种革命的个别作家们却是不利的。他说，“任何一种革命都不免要走极端。一场政治革命在开始时一般只希望消除一切弊端，但是没有等到人们察觉到，人们就已陷入流血恐怖中了。就拿目前法国这场文学革命来说，起先要求的也不过是较自由的形式。可是它并不停留于此，它还要把传统的内容跟传统的形式一起抛弃掉。现在人们已开始宣扬凡是写高尚情操和煊

---

① “沉思冥想”原文是Vertiefung，照字面可译“深化”，相当于心理学所说的“下意识酝酿”。

② “超”原文是ultra，超浪漫主义即极端或过分的浪漫主义。

赫事迹的作品都令人厌倦，于是试图描写形形色色的奸盗邪淫。他们抛弃了希腊神话中那种美好内容，而写起魔鬼、巫婆和吸血鬼来，要古代高大英雄们让位给一些魔术家和囚犯，说这才够味，这才产生好效果！但是等到观众尝惯了这种浓烈作料的味道，就嫌这还不够味，永远要求更加强烈的味道，没有止境了。一个有才能的青年作家想收到效果，博得公众承认，而又不伟大，不能走自己的道路，就只得迎合当时流行的文艺趣味，而且还要努力在描写恐怖情节方面胜过前人。在这种追求表面效果的竞赛中，一切深入研究、一切循序渐进的才能发展和内心修养，都抛到九霄云外去了。对一个有才能的作家来说，这是最大的祸害，尽管对一般文学来说，它会从这种暂时倾向中获得益处。”

我问，“这种毁坏个别有才能的作家的企图怎么能有利于一般文学呢？”

歌德说，“我所指出的那些极端情况和赘疣会逐渐消失掉，最后却有一个很大的优点保存下来，那就是，在获得较自由的形式之外，还会获得比从前丰富多彩的内容，人们不会再把这广阔世界中任何题材以及多方面的生活看作不能入诗而加以排斥。我把目前这个文学时代比作一场发高烧的病症，本身虽不好，不值得希求，但它会导致增进健康的好结果。目前构成诗作全部内容的那些疯癫材料，到将来只会作为一种便于利用的因素而纳入内容里。还不仅如此，目前暂时抛开的真正纯洁高尚的东西，到将来还会被观众更热烈地追求。”<sup>①</sup>

我插嘴说，“我觉得很奇怪，就连您所喜爱的法国诗人梅里

---

① 这番话表明了歌德对当时西方那种文化革命的态度，也显出他的思想中的辩证因素。

美在他的《弦琴集》<sup>①</sup>里也用了令人恐怖的题材，走上超浪漫主义的道路。”

歌德回答说，“梅里美处理这类题材的方式却和他的同辈诗人所用的完全不同。你提到的那些诗里固然用了不少可怕的题材，例如坟场、深夜里的巷道、鬼魂和吸血鬼之类，不过这类可怕的题材并不触及诗人的内心生活，他无宁是用一种远距离的客观立场和讽刺态度来处理它们的。他是以艺术家的身份进行工作的。他觉得偶尔试一试这种玩艺儿也很有趣。我已说过，他完全抛开了私人的内心生活，甚至也抛开了法国人的身份，使人们在初读《弦琴集》时竟以为那些诗歌真是伊利里地方的民歌。他不费大力，故弄玄虚，就获得了成功。”

歌德接着说，“梅里美确实是个人物！一般说来，对题材作客观处理，需要比人们所想象到的更大的魄力和才能。拜伦就是一个例子。他尽管个性很强，有时却有把自己完全抛开的魄力；例如在他的一些剧本里，特别是在《玛利诺·法列罗》<sup>②</sup>里。人们读这部剧本，毫不觉得它是拜伦甚至是一个英国人写的，仿佛置身于威尼斯和情节发生的时代。剧中人物完全按照各自的性格和所处情境，说出自己的话，丝毫不流露诗人的主观思想情感。作诗的正确方法本来就应该如此，但是这番话对于做得太过分的法国青年浪漫派作家们却不适用。我所读到的他们的作品，无论是诗、小说，还是戏剧，都带着作者个人的色彩，使我忘记不了作者是

---

① 梅里美的诗集《弦琴集》又名《伊利里诗歌选集》，出版于1827年，作者伪称这是一个叫伊·玛格拉诺维奇的人所搜集伊利里民的歌。伊利里在巴尔干半岛，靠近南斯拉夫。歌德在下文中所说的客观态度，指不流露作者自己的思想情感。

② 《玛利诺·法列罗》一剧写十四世纪威尼斯行政长官阴谋推翻宪法，失败后被判处死刑的故事。



巴黎人，是法国人。就连在处理外国题材时，他们还是使读者感到自己置身于巴黎和法国，完全困在目前局面下的一切愿望、希求、冲突和酝酿里。”

我试探地问了一句：“贝朗瑞<sup>①</sup>是不是也只表达出伟大的法国首都的局面和他自己的内心生活？”

歌德回答说，“在这方面贝朗瑞也是个人物，他的描绘和他的内心生活都是有价值的。在他身上可以看出一个重要性格的内容意蕴。他是一个资禀顶好的人，坚定地依靠自己，全靠自己发展自己，自己和自己总是谐和的。他从来不问‘什么才合时宜？什么才产生效果？怎样才会讨人喜欢？别人在干什么？’之类问题，然后相机行事。他总是按照本性独行其是，不操心去揣摩群众期待什么，或这派那派期待什么。在某些危机时期，他固然也倾听人民的心情、愿望和需要，不过这样做只是坚定了他依靠自己的信心，因为他的内心活动和人民的内心活动总是一致的。他从来不说违心的话。

“我一般不爱好所谓政治诗，这是你知道的。不过贝朗瑞的政治诗我却很欣赏。他那里没有什么空中楼阁，没有纯粹出自虚构或想象的旨趣，他从来不无的放矢，他的主题总是十分明确而且有重要意义的。他对拿破仑的爱戴推尊以及对其丰功伟绩的追念，对当时受压迫的法国人民来说是一种安慰。此外，他还痛恨僧侣统治，怕耶稣会那派教徒重新得势，有把法国推回到黑暗时代的危险。我们对这类主题不能不感到衷心同情。而且他每次的处理方式多么高明老练！看他是怎样先在心里把题材想妥贴，然后才把它表达出来！一切都已酝酿成熟了，等到写作，哪一步不

---

<sup>①</sup> 参看1827年1月4日和29日以及同年5月4日关于贝朗瑞的多次谈话。

表现出高妙的才华、讽刺和讥笑，而又一往情深、天真雅致啊！他的诗歌每年都要给几百万人带来欢乐。就连对工人阶级来说，他的诗歌也是唱起来非常顺口的，而同时又超出寻常的水平。这就使人民大众经常接触到这种爽朗欢畅的精神，自己耳濡目染，在思想方面也势必比以前更美好、更高尚了。这还不够吗？对一个诗人，还能有比这更好的颂扬吗？”

我回答说，“贝朗瑞是个卓越的诗人，这是毫无疑问的。我多年来一直爱好他的诗，这也是您知道的。不过如果要问我比较喜爱他的哪一类诗，我就应回答说，我喜爱他的情诗胜过喜爱他的政治诗，因为我对他的政治诗所涉及的和暗指的事情总是不大清楚。”

歌德说，“那是你的情况，那些政治诗并不是为你写的。你该问问法国人，他们会告诉你那些政治诗究竟好在哪里。一般说来，在最好的情况下，政治诗应该看作一国人民的喉舌，而在多数情况下，它只是某一党派的喉舌。如果写得好，那一国人民或那个党派就会热情地接受它们。此外，政治诗只应看作当时某种社会情况的产物，这种社会情况随时消逝，政治诗在题材方面的价值也就随之消逝。至于贝朗瑞，他却占了一种便宜。巴黎就是法国。他的伟大祖国的一切重要的旨趣都集中在首都，都在首都获得生命和反响。他的大部分政治诗不应只看作某一党派的喉舌，他所反对的那些东西大半都有普遍的全国性的意义，所以他这位诗人是作为发出民族声音的喉舌而被倾听的。在我们德国这里，这一点却办不到。我们没有一个都城，甚至没有一块国土，可以让我们明确地说：这就是德国！如果我在维也纳问这是哪一国，回答是：这是奥地利！如果在柏林提这个问题，回答是：这是普鲁士！仅仅十六年前，我们正想摆脱法国人，当时到处都是德国。

当时如果有一位政治诗人，他就会起普遍的影响。可是当时并不需要他的影响。普遍的穷困和普遍的耻辱感，象精灵鬼怪一样把全国都抓在手掌中。诗人所能点燃的精神烈火到处都在自发地燃烧。不过我也不否认阿恩特、克尔纳尔和里克尔特当时发生过一点影响。①”

我无心中向歌德说，“人们都责怪您，说您当时没有拿起武器，至少是没有以诗人的身份去参加斗争。”

歌德回答说，“我的好朋友，我们不谈这一点吧！这个世界很荒谬，它不知道自己需要的是什麼，也不知道在哪些事上应让人自便，不必过问。我心里没有仇恨，怎么能拿起武器？我当时已不是青年，心里怎么能燃起仇恨？如果我在二十岁时碰上那次事件②，我决不居人后，可是当时我已年过六十啦。”

“此外，我们为祖国服务，也不能都采用同一方式，每个人应该按照资禀，各尽所能。我辛苦了半个世纪，也够累了。我敢说，自然分配给我的那份工作③，我都夜以继日地在干，从来不肯休息或懈怠，总是努力做研究，尽可能多做而且做好。如果每个人都可以对自己这样说，一切事情也就会很好了。”

我用安慰的口吻回答说，“听到那种责怪，您根本不必生气，而且应该引以为荣。旁人责怪您，也不过表明对您重视，看到您为祖国文化所做的事比任何人都多，于是就希望什么事最后都要归您做了。”

歌德回答说，“我不愿把自己想到的话说出来。那些责怪我

---

① 阿恩特(Arndt, 1769—1860)、克尔纳尔(Körner, 1791—1813)、里克尔特(F. Rückert, 1788—1886)三位德国诗人在英、俄和普鲁士等国联盟反击拿破仑时都写过鼓动民族解放的政治诗。

② 指拿破仑攻克柏林、占领德国后，德国各地自发的解放斗争。

③ 诗歌。

的话里所含的恶意，比你所能想象到的要多。我觉得这是使人们多年来迫害我和中伤我的那种旧仇恨的新形式。我知道得很清楚，我是许多人的眼中钉，他们很想把我拔掉。他们无法剥夺我的才能，于是就想把我的人格抹黑，时而说我骄傲，时而说我自私，时而说我妒忌有才能的青年作家，时而说我不信基督教，现在又说我不爱祖国和同胞。你认识我已多年了，总该认识到这些话有多大价值。不过如果你想了解我这方面所受的痛苦，请读一读我的《讽刺诗集》<sup>①</sup>，你就会从我的回击中看出人们时常在设法使我伤心。

“一个德国作家就是一个德国殉道者啊！就是这样，我的好朋友，你不会发现情况不是这样。我也不能替自己埋怨，旁的作家们的遭遇也并不比我好，有些人还比我更糟。在英国和法国，情况也和我们德国一样。莫里哀什么冤屈没有受过，卢梭和伏尔泰什么冤屈没有受过！拜伦叫流言蜚语中伤，被赶出英国，要不是早死使他摆脱了庸俗市侩们及其仇恨，他还会逃到天涯海角去哩。

“如果只有心地窄狭的群众才迫害高尚的人物，那还算好！可是事实不然，有才能的文人往往互相倾轧。例如普拉滕和海涅就互相毁谤，互相设法把对方弄成可恨的坏人，<sup>②</sup>而实际上，这个广阔的世界有足够的地方让自己生活也让旁人生活，大家大可和平相处，而且每个人在自己才能范围里都有一个够使他感到麻烦的敌人<sup>③</sup>。

---

① 这部讽刺短诗是歌德对他的批评者的回击。

② 普拉滕，见第290页正文和注①。他和海涅都是当时比较年轻的诗人。普拉滕发表过《浪漫派的俄狄浦斯》一文讥讽海涅，海涅也出版《旅行记》一书进行反击。

③ 意谓每个诗人都有够大的困难要克服。

“仿佛我的任务就是坐在书房里写战歌！如果住在营房里终夜听到敌哨阵地的战马嘶鸣，写战歌倒还凑合。不过这并不是我的生活和任务，这是克尔纳尔的生活和任务。他有完全适合写战歌的条件。至于我，生性并不好战，也没有战斗的情感，战歌就会成为和我这副面孔不相称的假面具。

“我写诗向来不弄虚作假。凡是我没有经历过的东西，没有迫使我非写诗不可的东西，我从来就不用写诗来表达它。我也只在恋爱中才写情诗。本来没有仇恨，怎么能写表达仇恨的诗歌呢？还可以向你说句知心话，我并不仇恨法国人，尽管在德国摆脱了法国人统治时，我向上帝表示过衷心的感谢。对我来说，只有文明和野蛮之分才重要，法国人在世界上是最有文化教养的，我自己的文化教养大半要归功于法国人，对这样一个民族我怎么恨得起来呢？”

歌德接着说，“一般说来，民族仇恨有些奇怪。你会发现在文化水平最低的地方，民族仇恨最强烈。但是也有一种文化水平，其中民族仇恨会消失，人民在某种程度上站在超民族的地位，把邻国人民的哀乐看成自己的哀乐。这种文化水平正适合我的性格。我在六十岁之前，就早已坚定地站在这种文化水平上面了。”<sup>①</sup>

---

① 继1824年2月4日的谈话之后，这篇谈话是理解歌德的世界观、政治观点和文艺观点的最重要的材料。他从自己的创作经验谈起，说明文艺创作有长期苦心经营和诗思一旦突然出现两种情况。接着他就以最近法国文艺动态为例，说明文学革命对一般文学发展有促进作用，尽管对个别作家不免起不利影响。然后他又从贝朗瑞的政治诗和情诗孰优孰劣问题谈到政治诗有两种，一种是作为全民族的喉舌，一种是作为某一党派的喉舌，他肯定前者，贬低后者。在德国人民起来反对拿破仑的占领和统治时，歌德没有用诗歌为民族解放斗争服务，遭到人们责怪。他在这里为自己辩护，提出所谓超民族的文化水平。这种文化水平将来是要到来的，在当时历史情况下却只能是幻想，歌德的基本立场还是“为文艺而文艺”。



**1830年3月17日**（再次反对边沁过激，主张改良；对英国主教骂《维特》不道德的反击；现实生活比书本的教育影响更大）

晚上在歌德家呆了两个钟头。我奉大公爵夫人之命，把滂恩豪绍的一部悲剧<sup>①</sup>带还给他。我把我认为的这部剧本的优点也告诉了他。歌德回答说，“我每逢看到一部有独创性的、显出才能的作品，总感到高兴。”接着他用双手捧着这部剧本，斜着眼看了一下，说，“不过每逢看到一位剧作家把剧本写得太长，而且要照样上演，我总以为不妥。这个缺点就打消了我的乐趣的一半。你只看看这部剧本竟有这样厚！”

我回答说，“席勒在这一点上也不见得就好得多，可是他还是一个伟大的剧作家呀。”

歌德说，“席勒的确有这个缺点，特别是他的早期剧本。当时他正年轻力壮，写起来总是没完没了，他心里要说的话太多，超出了他的控制力。后来他察觉到这个缺点，尽力通过学习和钻研来克服它，可是没有完全成功。对题材加以适当的控制，不被它缠住，把全副精力集中到绝对必要的东西上去，这套功夫比一般人所想象的要难些，要有很大的诗才才办得到。”

这时仆人把雷姆<sup>②</sup>引进来了。我准备告辞，因为我知道今晚歌德要和雷姆在一起工作。歌德叫我留下，我欣然听命，因此听到了歌德的一次纵情畅谈，其中充满着讽刺和靡非斯特式的幽默。

歌德开头说，“索莫林<sup>③</sup>就这样死啦，还不到区区七十五岁

---

① 滂恩豪绍(T. Bornhauser, 1799—1856)，当时一位不知名的瑞士剧作家，提到的剧本叫《艺术精华》，内容不详。

② 见第306页注②。

③ 索莫林(S. T. Sömmering, 1755—1830)，魏玛的医生，歌德的朋友。

哩。多么傻，就没有勇气多活几年！在这一点上，我佩服我的朋友边沁那个过激派疯子。他保养得好，比我还大几个星期哩。”

我插嘴说，“还可以补充一点，边沁还有一点可以和您媲美，他现在做工作还和青年人一样起劲。”

歌德说，“那倒是，可是我和边沁处在一条链子上的相反的两极端：他要把房子推翻，我宁愿把它撑起。在他那样高龄还要当过激派，真是疯狂透顶。”

我反驳说，“我认为有两种过激主义，应该区分开。一种过激主义为着建设未来，首先要扫清场地，把一切都推翻打烂；另一种过激主义却满足于指出现行制度的缺点和错误，希望不用暴力就可以获得所期望的好处。假如您生在英国，您不会反对这第二种过激主义。”

歌德于是摆出他的摩非斯特式的面孔和声调问我，“你拿我当什么人？我在英国就会利用那些弊端过活，你以为我会去搜查和揭露那些弊端吗？假如我生在英国，我会成为拥有巨资的公爵，或者还更好一点，成为领三万镑年俸的主教。”

我说，“那倒顶美。不过您抽到的如果不是头彩，而是一张空白票，怎么办？空白票是数不尽的。”

歌德回答说，“我的老好人呀，不是每个人都生下来就有资格中头彩。你认为我那样傻，只能抽到空白票吗？我会拥护三十九条，特别是那第九条<sup>①</sup>，我对它会特别重视，特别虔诚地遵守，从各方面随时随地宣扬这三十九条。我会扮演伪君子，无论是在诗里还是在散文里，都尽力去撒谎欺骗，免得使三万镑年俸脱了

---

① 三十九条是英国国会通过的关于英国教会的法规。第九条是关于原始罪孽（人类自从亚当和夏娃偷食了禁果就犯了原始罪孽），它对僧侣特别重要，因为僧侣据说是帮助人赎罪、拯救灵魂的上帝代表。歌德不信原始罪孽。

手。我一旦爬上这样的高位，就会不顾一切，把它保持住。我特别要想尽方法，使蒙昧无知产生的黑暗变得更加黑暗。哼，我会哄骗头脑简单的群众，训练可爱的青少年学生，使他们察觉不到我是靠最丑恶的欺骗爬上高位的，纵使察觉到，也不敢说出来。”

我说，“就您来说，我们想到您是凭才能而得到崇高地位，这至少是可以欣慰的。但是在英国，正是最昏庸无能的人才享受到最高的尘世荣华富贵。他们不是凭自己的才能，而是凭恩宠，碰运气，特别是凭家庭出身。”

歌德说，“一个人获得尘世荣华富贵，无论是凭自己的才能，还是凭继承权，事实上都是一样。享有这种权利的头一代人一般都还是有才能的人，有足够的本领去利用旁人的愚昧和弱点来使自己占便宜。这个世界里充满着头脑糊涂的人和疯人，用不着到疯人院去找。这令我想起一件事：已故的大公爵，知道我讨厌疯人院，有一次想把我突然带到疯人院里去看一看。但是我及时地察觉到他的意图，就告诉他说，‘我没有感到有必要去看关起来的疯人，在世间自由行走的疯人我已经看够了。’我说，‘我宁愿跟殿下下地狱，也不愿进疯人院。’

“哼！要是我能用我自己的方式来处理一下那三十九条，让头脑单纯的群众大吃一惊，我会感到多么开心哟！”

我说，“纵使您不当主教，还是可以开这个玩笑。”

歌德回答说，“不然，那我要一声不响。要我欺骗，就要给我很高的报酬，如果没有希望当拿三万镑年俸的主教，要我去欺骗，我就不干。”

.....

歌德接着用同样毒辣的讽刺口吻重新谈到英国高级僧侣的高

薪俸，还追述了他和英国德比郡主教勃里斯托勋爵<sup>①</sup>的一次遭遇。

他说，“勃里斯托勋爵路过耶拿，想和我结识，邀我在一天晚上去见他。他这人有时爱耍点粗野，但是如果你用同样的粗野回敬他，他就驯良起来了。在谈话中他就《少年维特》向我说起教来，想刺痛我的良心，说我不该让人走向自杀。他骂《维特》是一部极不道德的该受天谴的书。我高声对他说，‘住嘴！你对我的可怜的《维特》竟说出这样的话来。那么我问你，世间有些大人物用大笔一挥就把十万人送到战场，其中就有八万人断送了性命，要他们互相怂恿杀人放火和劫掠。你对这种大人物该怎么说呢？在看到这些残暴行为之后，你却感谢上帝，唱起《颂圣诗》来。你还用地狱惩罚的恐怖来说教，把你的教区里孱弱可怜的人们折磨到精神失常，终于关进疯人院去过一辈子愁惨生活！还不仅如此，你还用你们的违反理性的传统教义，在你的基督教听众灵魂里播下怀疑种子来毒害他们，迫使这些摇摆不定的灵魂堕入迷途，除了死以外找不到出路！对于这一切，你對自己该怎么说，你该受什么惩罚呢？现在你却把一个作家拖来盘问，想对一部被某些心地偏狭的人曲解了的作品横加斥责，而这部作品至多也不过使这个世界甩脱十来个毫无用处的蠢人，他们没有更好的事可做，只好自己吹熄生命的残焰。’<sup>②</sup>我自以为这是替人类立了一个大功，值得你感谢。现在你竟想把这点战功说成是罪行，而你们这批王公僧侣老爷却容许自己犯那样严重的罪行！’

“这场反攻对那位主教产生了顶好的效果。他变得象绵羊一

---

① 歌德和勃里斯托勋爵(1730—1803)在耶拿会见，是在1797年。歌德对这次奇遇很得意，在书信和日记里都叙述过。

② 《少年维特》出版后，欧洲有一些青年摹仿维特，自杀成风。歌德针对这种情况为自己辩护。

样驯良，从此在谈话中就对我彬彬有礼，声调也和蔼起来了。当晚我和他处得很好。勃里斯托勋爵尽管粗野，毕竟是个通达世故人情的人，知道在什么场合说什么话。等到告别时，他送我走了几步路，又让他的修道院院长继续送我。走到大街上，这位院长大声向我说，‘啊！歌德先生，您说得多妙，叫勋爵多高兴啊！您懂得叫他欢喜的妙诀。要是您说得稍微委婉一点，软弱一点，您回家时就不会对这次访问这样满意了。’”

我接着说，“为了《维特》那部作品，您可真惹了不少麻烦。您和勃里斯托的会见令我想起您和拿破仑关于《维特》的谈话。当时塔列朗也在场，是不是？”<sup>①</sup>

歌德说，“他也在场。不过对于拿破仑，我没有什么可埋怨的。他对我极友好，他谈论《维特》这个题目的方式，也是人们可以期待于他这位具有伟大精神的人物的。”

话题由《维特》转到一般小说和剧本及其对听众道德影响的好坏。歌德说，“如果一部书比生活本身所产生的道德影响更坏，这种情况就一定很糟，生活本身里每天出现的极丑恶的场面太多了，要是看不见，也可以听见，就连对于儿童，人们也毋须过分担心一部书或剧本对儿童的影响。我已说过，日常生活比一部最有影响的书所起的教育作用更大。”

我说，“不过当着儿童的面说话还是要当心些，不要使他们听到他们不该听的话。”

歌德回答说，“你提的办法倒很好，我也是那么办。不过我毕竟认为这种警戒是无用的。儿童的嗅觉和狗的嗅觉一样灵敏，

---

<sup>①</sup> 参看第443页。塔列朗是拿破仑时代的外交家，在他的《回忆录》里约略提到过1808年拿破仑和歌德在埃尔富特的会晤。



什么东西都闻得出来，特别是坏东西……。”<sup>①</sup>

**1830年3月21日**（“古典的”和“浪漫的”：这个区别的起源和意义）

.....

接着我们谈到身体的疾病状态以及身体与心灵的相互影响。

歌德说，“心灵可以起支持身体的作用，这是不易置信的。我经常患胃病，但是心灵的意志和上半身的精力却把我支持住了。不能让心灵屈服于身体！我在温度高时比在温度低时的工作效果好。知道了这一点，我每逢温度低时，就尽力使劲，来抵消低温度的坏影响。我发现这办法行得通。

“不过诗艺方面有些东西却不能勉强，我们须等待好时机来做单凭心灵的意志所不能做到的事。例如我目前在写《巫婆集会之夜》，写得比较慢，因为我想使全幕显出应有的魄力和美妙风味。我已写得不少了，希望在你出国<sup>②</sup>之前写完。

“我把这一幕中关键性的东西和一些个别对象区别开来，使它具有普遍意义，这样就使读者虽有用作比喻的对象而不了解它究竟何所指。我力图使一切在古典意义上具有鲜明的轮廓，丝毫没有符合浪漫派创作方法的那种暧昧模糊的东西。

“古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界，引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人。我主张诗应采取从客观世界出发的原则，认为只有这种创作方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作，认为只有他那种创作方法才是正确的。为

---

① 这篇谈话显出歌德的幽默。他对英国教会的讽刺是尖锐的。最后，他提出一种观点，即：书本的影响不能比实际生活的影响更坏。

② 当时爱克曼将陪歌德的长子去意大利旅行，后来这位长子患病死在途中。

了针对我来为他自己辩护，席勒写了一篇论文，题为《论素朴的诗和感伤的诗》<sup>①</sup>。他想向我证明：我违反了自己的意志，实在是浪漫的，说我的《伊菲革涅亚》由于情感占优势，并不是古典的或符合古代精神的，如某些人所相信的那样。施莱格尔弟兄抓住这个看法把它加以发挥，因此它就在世界传遍了，目前人人都在谈古典主义和浪漫主义，这是五十年前没有人想得到的区别。”<sup>②</sup>……

**1830年8月2日**（歌德对法国七月革命很冷淡，而更关心一次科学辩论：科学上分析法与综合法的对立）

已掀起的七月革命<sup>③</sup>的消息今天传到魏玛，人们都为之轰动。午后我去看歌德，一进门他就大声问我，“你对这次伟大事件是怎么想的？火山终于爆发啦，一切都在燃烧，从此再不会有关着门谈判的情况啦！”

我回答说，“这是个可怕的事件！不过尽人皆知的情況既是那样糟，而法国政府又那样腐败，除了王室终于被赶掉以外，我们还能指望什么呢？”

歌德说，“我的好朋友，你和我说的象是牛头不对马嘴呀，

- 
- ① 这是席勒的一篇重要的美学论文，从人与自然的关系讨论古典诗（即素朴诗）与浪漫诗（即感伤诗）的分别。席勒认为古典时代人与自然一体，共处相安，这就是诗的素朴状态；近代人已与自然脱节，却又想“回到自然”，眷恋人类童年的素朴状态，而这又是不可能的，所以心情是感伤的，这就是浪漫诗的特征。
- ② 这篇谈话指出古典主义与浪漫主义的区别。歌德所理解的古典主义实际上就是现实主义。高尔基以前，西方文学史家一般把古典主义和浪漫主义当作文艺的主要流派。实际上这类标签的用处有它的限度。
- ③ 法王查理十世于1830年7月颁布敕令，进一步限制人民自由，剥夺资产阶级选举权，引起巴黎工人和群众武装起义，于同月29日攻占王宫，波旁王朝被推翻，史称七月革命。

我说的不是那伙人而是完全另一回事。我说的是，乔弗列与顾维页之间对科学极为重要的争论在法国科学院已公开化啦。”<sup>①</sup>

歌德的话是我完全没有预料到的，我不知说什么好，踌躇了几秒钟。

歌德说，“这件事是极重要的。我听到七月十九日会议<sup>②</sup>的消息时心情多么激动，是你无法想到的。我们现在发现，乔弗列·圣希莱尔长久以来就是我们的一位有力的同盟者。我可以看出法国科学界对这次会议多么关心，因为尽管有这次可怕的政治骚动，七月十九日会议还是座无虚席。但是最重要的一点还是，乔弗列介绍给法国的那种研究自然的综合法今后再也不会被抛弃掉了。经过科学院这次自由讨论，这件事就已向广大群众公开，不再可能只是提交秘密委员会，关起门来把它作弄掉或扼杀掉了。今后在法国自然科学研究中，精神会驾驭物质了。我们由此可以窥测出神工鬼斧创造这个世界的一些规律了！如果用分析法，我们就只研究物质的一些个别组成部分，而感觉不到有一种精神气息在规定每一组成部分的发展方向，凭一种内在规律去限制或制裁每一种〔对既定方向的〕背离，如果不是这样，那还有什么和自然打交道的基础呢？！

“五十年来我一直在努力解决这个大问题。起初我是孤立无援的，后来才得到一些支持，现在终于看到志同道合的人们在这方面走到我前面去了，所以感到欣喜。……现在乔弗列·圣希莱

---

① 顾维页(Cuvier, 1769—1832)和乔弗列·圣希莱尔(Geoffroy de Saint-Hilaire, 1772—1840)两人都是法国著名的解剖学家，而且前者是后者提拔起来的科学院同事。他们争论的具体问题不详。从歌德的谈话看，顾维页用的是分析法，乔弗列用的是综合法，歌德本人一向主张用综合法，所以欢呼乔弗列的胜利。

② 指法国科学院会议。

尔肯定地站在我这一边,和他合作的还有一些学生和追随者。这对我有难以置信的价值。我有理由欢庆我毕生献身的、主要由我创始的事业最后得到普遍的胜利。”<sup>①</sup>

**1830年10月20日**(歌德同圣西门相反,主张社会集体幸福应该以个人幸福为前提)

.....

歌德问我对圣西门一派人的意见如何。我回答说,“他们学说的要点象是主张个人应为社会整体的幸福而工作,并且认为社会整体的幸福是个人幸福的不可缺少的条件。”

歌德说,“我却认为每个人应该先从他 自己开始,先获得他自己的幸福,这就会导致社会整体的幸福。我看圣西门派的学说是实际的、行不通的。因为它违反了自然<sup>②</sup>,也违反了一切经验和数千年来的整个历史进程。如果每个人只作为个人而尽他

---

① 这篇谈话有两点值得注意。第一点是,歌德对法国七月革命似无动于衷,不象爱克曼那样激动,却庆幸法国科学院把一个有争论的科学问题公开化。他显然把学术看得重于政治。实际上,他对于七月革命的冷漠,恰恰表现出他对雅各宾专政以后法国革命运动的厌恨。他把参加那次革命的叫做“那伙人”,这又一次表现了“政治上的侏儒”的一面。

另一点是,歌德在科学上反对分析法而宣扬综合法。这是十八、九世纪西方科学界乃至一般思想界的一个重大分歧,也可以说是一个重大转变,后来一般人把这个转变称为机械观到有机观的转变。机械观把事物整体分析为一些个别的、独立的因素,而不注意整体中各部分互相依存的关系。有机观则重视事物的有机性和完整性,以及各部分互相依存和相反相成的内在规律。前者属于形而上学,后者属于朴素的辩证法。歌德强调综合法和事物的内在关系和内在规律,他的思想有些辩证因素,所以他反对机械论。代表牛顿。不过他似乎受到康德的目的论的影响,认为事物的内在关系仿佛是上帝为着某种目的而预先安排的。可是后来在1831年2月20日谈话里,歌德又明确主张在自然科学领域里排除目的论,可见他在这个问题上仍在犹疑不定。较后的看法是正确的。

② 人性。

的职责，在他本人那一行业里表现得既正直而又能干胜任，社会整体的幸福当然就随之而来了。作为一个作家，我在自己的这一行业里从来不追问群众需要什么，不追问我怎样写作才对社会整体有利。我一向先努力增进自己的见识和能力，提高自己的人格，然后把我认为善的和真的东西表达出来。我当然不否认，这样工作会在广大人群中发生作用，产生有益的影响，不过我不把这看作目的，它是必然的结果，本来一切自然力量的运用都会产生结果。作为作家，我如果把广大人群的愿望当作我的目的，尽量满足他们的愿望，那么，我就得象已故的剧作家考茨布那样，向他们讲故事，开玩笑，让他们取乐了。”

我说，“您这番话是无可反驳的。不过，有我作为个人的幸福，也有我作为公民和广大社会中一成员的幸福，这二者究竟不同。如果不把达到全民族的最大幸福定为原则，凭什么基础来制定法律呢？”

歌德说，“如果你要说的就是这一点，我当然没有什么可反对的。不过在这种情况下，也只有极少数优选人物才能应用你那条原则。那只是为君主和立法者们开的方剂。不过就连对于他们来说，我也认为法律的用意无宁是减少弊病的总和，而不是增加幸福的总和。”

我反驳说，“这两件事大致上毕竟是一回事。举例来说，道路坏，我看就是一个大弊病。如果当权的人把全国通到穷乡僻壤的道路都修得平坦整洁，他就不仅消除了一个大弊病，而且同时也给人民带来了一项大幸福。再如司法程序的拖沓也是一个大弊病，如果掌权的人制定出一套司法程序，公布之后又加口头宣传，保证一切案件得到迅速处理，他就不仅消除了一个大弊病，而且也带来一项大幸福。”



歌德打断我的话说，“按你唱的这个调门，我可以唱出另一些歌来。不过我们最好把还没有指出的一些弊病留下，让人类还有机会去施展他们的能力吧。我的基本教义暂时归结为这几句话：做父亲的要照管好他的家，做手艺的要照管好他的顾客，僧侣们要照管好人们互相友爱，警察们不要扰乱我们的安乐。”<sup>①</sup>

---

① 圣西门(C.H.Saint-Simon,1760—1825),法国贵族,参加过北美独立战争,《日内瓦书简》和《新基督教》的作者,近代三大空想社会主义者之一。恩格斯在《反杜林论》里对他的学说作过极精当的简介和评价。

歌德不喜欢爱克曼对圣西门派的景仰,提出了他的个人好社会就好,立法只应减少社会弊端的片面论断。他还认为诗人不应考虑社会需要和社会效果,这表现了他对群众的藐视。在政治上歌德和圣西门都是反对暴力革命的改良主义者,不过歌德比圣西门落后得很远。圣西门向往社会主义,尽管是空想社会主义;而歌德却向往开明君主,在这里仍是为资产阶级个人主义说教。

## 1831年

**1831年1月17日**（评《红与黑》）

.....

我们谈到《红与黑》，歌德认为这是司汤达的最好作品。

他补充说，“不过我不能否认他的一些女角色浪漫气息太重。尽管如此，她们显示出作者的周密观察和对心理方面的深刻见解，所以我们对作者在细节方面偶有不近情理之处是可以宽恕的。”

**1831年2月13日**（《浮士德》下卷写作过程；文艺须显出伟大人格和魄力，近代文艺通病在纤弱）

在歌德家吃晚饭。他告诉我他正在写《浮士德》下卷第四幕，开始很顺利，象他原来所希望的那样。他说，“关于写什么题材，我早就想好了，这是你知道的，只是关于怎样写，我总是不大满意。今天想到了一些好主意，所以很高兴。现在我要设法把第三幕《海伦后》和先已写好的第五幕之间的整片空隙填补起来，先写下详细计划，以便今后从容不迫地而且有把握地写下去。对哪些部分兴致比较好，就先写。这第四幕的性质有些特殊，它象一个独立的小世界，和其余部分不相关。它和全剧只借着对前因后果

略挂上一点钩而联系在一起。①”

我说，“这样办，第四幕和其它部分在性格上还是融贯一致的。幕中各景也都自成一个独立的小世界，尽管彼此有呼应，而又互不相关。对于诗人来说，他所要表达的是一个丰富多彩的世界。他运用一位有名的英雄人物的故事时只把它作为一根线索，在这上面他爱串上什么就串上什么。这也正是《奥德赛》和《吉尔·布拉斯》②都采用过的办法。”

歌德说，“你说得完全正确。这种作品只有一个要点：各别部分都应鲜明而有重要意义，而整体则是不可以寻常尺度去测量的，象一个没有解决的问题，永远耐人钻研和寻思。”③

.....

饭后我们在一起翻看最近一些画家的作品、特别是风景画的镌刻复制品，高兴地看到其中没有什么毛病。歌德说，“许多世纪以来画家们在世界上已作出许多好作品，它们发生了影响，又产生了一些好作品，这是不足为奇的。”

我说，“不幸的是错误的教条太多，使有才能的青年人无所适从。”

---

① 《浮士德》下卷在结构上是个大胆的尝试，写作程序也很特别，歌德先只拟好纲要，先写一幕、二幕和五幕，第三幕是用久已写好的《海伦后》这篇独立的诗插进来充数的，第四幕最后写成。

② 荷马的《奥德赛》写希腊东征将领之一俄底修斯回国迷航在海上十年和最后还乡的各种奇遇。《吉尔·布拉斯》是十八世纪法国小说家勒萨日的著名讽刺小说，写一个西班牙流浪汉的种种奇遇。

③ 这段谈话对于理解《浮士德》下卷的结构颇有帮助。它是以人为纲而不是以事为纲。同一人物的不同遭遇虽彼此独立，却仍可以显出他的性格。这种写法在传记体小说中是常用的。至于戏剧，则一般多用以事为纲的写法，顺着情节的前因后果的线索写下去，较易紧凑。作为戏剧，《浮士德》下卷用以人为纲的写法，读起来略嫌松散，所以说它是个大胆的尝试。它便于阅读，上演就有困难。

歌德说，“你这话确有实证，我们见过整代的人被错误的教条损害了，毁掉了，我们自己也受过害。<sup>①</sup>此外，在我们的时代，错误的言论很容易通过印刷品而广泛流传。一个文艺批评家经过一些年的阅历会在思想上有所改进，能把后来较正确的信念传播给群众，但是他从前的错误教条同时也还在发生影响，象毒草在蔓延，把好草的地位侵占了。我感到的唯一安慰是，真正伟大的作家是不会误入歧途，遭到毁坏的。”

我们继续研究这些复制的画。歌德说，“这倒是些真正的好画。你面临的确实是些颇有才能的画家，他们学习到不少东西，获得了一定程度的艺术鉴赏力和艺术技巧，只是所有这些画似乎都缺乏了什么，缺乏的就是男子汉的魄力，请注意‘男子汉’<sup>②</sup>这个词，并加上着重符号。这些画缺乏打动人的力量。这种力量在过去一些世纪里到处都表现出来，现在却看不到了。这种情况并不限于绘画，其它各种艺术也有同病。我们这一代人的通病是软弱，原因很难说，不知道是由于遗传还是由于贫乏的教育和营养。”

我说，“由此可以看出伟大人格在艺术里多么重要，在过去一些世纪里，伟大人格是常见的。记得我们在威尼斯时站在提香和维罗涅斯的作品前，立刻就感到这些画师的雄健精神，无论是在最初题材构思方面，还是在最后创作实践方面。他们的雄伟力

---

① 似指十七世纪法国新古典主义理论家布瓦洛的《诗艺》里的一些教条，到了十八世纪，英国的蒲柏和德国的戈特舍德都受到它的不良影响。后来的浪漫运动的反抗对象就是这一派的陈腐教条。歌德对这种反抗贡献也颇大。

② 原文是Das Männliche，英译作manly，法译作virite，都有“男子汉的强健气魄”的意思。文艺要强健不要软弱，这是歌德多次谈到的一个基本信条。用过去中国文论家的术语来说，歌德是推崇“阳刚”而贬低“阴柔”的。这是上升的资产阶级精神状态的反映。

量渗透到全幅画的每一部分。在欣赏时艺术家人格的这种雄伟力量开扩了我们的心胸，把我们提升到从来没有过的高度。您所说的那种男子汉的魄力，在吕邦斯的风景画里特别可以感觉到。①尽管他画的只是些树木、土壤、水、岩石和云彩，这些形状都显示出他的雄伟力量。所以我们所看到的虽只是熟识的自然景物，它们却渗透了艺术家的雄伟力量，而且是按照艺术家的观点再现出来的。”

歌德说，“在艺术和诗里，人格确实就是一切。但是最近文艺批评家和理论家由于自己本来就虚弱，却不承认这一点，他们认为在文艺作品里，伟大人格不过是微不足道的多余的因素。

“当然，一个人必须自己是个人物，才会感觉到一种伟大人格而且尊敬它。凡是不肯承认欧里庇得斯崇高的人，不是自己够不上认识这种崇高的可怜虫，就是无耻的冒充内行的骗子，想在庸人眼里抬高自己的身价，而实际上也居然显得比他原有的身价高些。”②

**1831年2月14日**（天才的体质基础；天才最早出现于音乐，

陪歌德吃晚饭。他刚读过拉普将军的《回忆录》③，因此我们就谈起拿破仑来，谈到他母亲生下一大家强健的儿女，她对此会有什么样的心情。她生下第二个儿子拿破仑时才十八岁，她丈夫

---

① 提香(Tizian, 1474-1576)和维罗涅斯(Veronese, 1528-1588)都是威尼斯派名画家。吕邦斯也在威尼斯工作很久，关于他的风景画，参看1827年4月1日的谈话。爱克曼陪歌德的长子游意大利时见过这些大师的画。

② 在这篇谈话中，歌德强调在文艺里伟大人格的重要性，而伟大人格主要表现为雄强的魄力。他还慨叹当时人是一代软弱的人，指的主要是消极浪漫派作家和理论家。

③ 拉普(J. Rapp, 1771-1821)是拿破仑的副官，参加过很多战役，立过战功。他的《回忆录》出版于1823年。



才二十三岁，所以拿破仑出世时正当父母都身强力壮，这对他的体格很有好处。在生拿破仑之后，他母亲又生了三个儿子，天资都很高，在世务方面很能干，都精力充沛，而且都有一定的诗才。生下四个儿子之后，她又生了三个女儿，杰罗姆最小，在兄弟姊妹之中，天资似乎也是最差的。

歌德说，“才能当然不是天生的，不过要有一种适当的身体基础，一个人是头胎生的还是晚胎生的，是父母年轻力壮时生的还是父母衰弱时生的，并不一样。”

我说，“值得注意的是，各种才能之中，音乐才能在很幼小的年龄就露头角。例如莫扎特在五岁，贝多芬在八岁，洪默尔在九岁，就以音乐演奏和作曲博得亲邻们惊赞了。”

歌德说，“音乐才能很可以出现最早，因为音乐完全是天生的，表达内心情感的，用不着从外界吸收多少营养或从生活中吸取多少经验。不过象莫扎特那样一种现象实在永远是个无法解释的奇迹。是不是老天爷到处找机会创造奇迹，有时也凭依个别的非凡的凡人，使我们看到徒感惊奇，而不知道这是从何而来的呢？”①

**1831年2月17日**（作者在不同的发展阶段看事物的角度不同，须如实反映；《浮士德》下卷的进度和程序以及与上卷的基本区别）

陪歌德吃晚饭。我把我在上午刚编辑过的他写的《一八〇七年在卡尔斯巴德居住日记》带给他。我们谈到其中逐日作为感想

---

① 这篇简短的谈话涉及一些理论上的重要问题，例如什么是天才？音乐是否只涉及生理，只表现情感而不表现思想？歌德自己似乎也还在摸索中，所以前后不免自相矛盾。

记下来的一些美妙的段落。歌德笑着说，“人们总以为人到老才会聪明，实际上人愈老就愈不易象过去一样聪明。一个人在生命过程中会变成一个另样的人，但是很难说他会变成一个较高明的人。在某些问题上，他在二十岁时的看法可能就已和在六十岁时的看法一样正确。

“当然，我们对这个世界，从平原上去看是一个样子，从海岬的高处去看另是一个样子，从原始山峰的冰川上去看样子又不同。从一个立足点比从另一个立足点所看到的一片地界可能广阔些，不过如此而已，但是不能说，从这个立足点上看到的就比从另一个立足点上看到的更正确些。由此可见，如果一个作家要在他生平各个阶段上都留下纪念坊，主要的条件是他要有天生的基础和善良意愿，在每个阶段所见所感都既真实而又清楚，然后就专心致志地按照心中想过的样子把它老老实实地说出来。这样，他的作品只要正确地反映当时那个阶段，就会永远是正确的，尽管他后来可能有所发展和改变。”

我对这番高见表示完全赞成。歌德接着说，“我最近碰到一张旧纸，拿起来看了一下，就自言自语地说，‘呃，这上面写的不算坏，我自己也只能这样想，这样写呀！’可是仔细一看，才看出这正是我自己作品中一个片段。因为我老是拚命写下去，就把已写出的东西忘记了，不久自己的作品就显得生疏了。”

我问到《浮士德》近来进度如何。

歌德回答说，“它不会再让我放下手了，我每天都在想着怎样写下去。我已经把第二部的手稿装订成册，让它作为一个可捉摸的整体摆在眼前。还待写的第四幕所应占的地位，我用空白稿纸夹在本子里去标明。已写成的部分当然会促使我去完成那个尚

待完成的部分。这种物质的东西<sup>①</sup>比人们通常所猜想的更为重要。我们应该用各种办法促进精神活动。”

他叫人把装订好的《浮士德》稿本拿来。我看到他已写了那么多，很惊讶，面前摆着厚厚的一大本哩。

我说，“我来魏玛已六年<sup>②</sup>。这些手稿都是在这六年中写的。您有那么多的事务，能在这部作品上花的工夫实在很少。由此可见，日积月累，积少就可以成多。”

歌德说，“人愈老，愈深信你这句话中的真理，而年青人却以为一切都可以在一天之内完成。如果运气好，我的健康情况如常，我希望到明年春天，第四幕就可以写得差不多了。你知道，这第四幕我早就想好了，但是在写作过程中，这剩下来的部分扩展得很多，以致原来的计划中只有纲要现在还可利用。我得重新构思，使新插进的段落可以和其它部分融贯一致。”

我说，“《浮士德》下卷所展现的世界远比上卷丰富多彩。”

歌德说，“我也是这样想。上卷几乎完全是主观的，全从一个焦躁的热情人生发出来的，这个人的半蒙昧状态也许会令人喜爱。至于下卷，却几乎完全没有主观的东西，所显现的是一种较高、较广阔、较明朗肃穆的世界。谁要是没有四面探索过，没有一些人生经验，他对下卷就无法理解。”

我说，“读下卷须用一些思考，有时也需要一些学问。我很高兴，我读过谢林关于卡比里的小册子<sup>③</sup>，才懂得您为什么在《古

---

① 指装订成册的手稿。

② 爱克曼1823年到魏玛，目前是1831年，应为8年。

③ 谢林(Schelling, 1775—1854)，继费希特和黑格尔之后德国具有代表性的唯心主义哲学家。他在古代神话方面也下过功夫，写过一部《希腊萨摩特勒斯岛上的一些神》，其中提到卡比里神的秘密宗教仪式。歌德在《浮士德》下卷里引用过它。歌德和谢林本相识。

典的巫婆集会之夜》那一景中的有名段落里援用它。”

歌德笑着说，“我经常发现，有点知识还是有用的。”<sup>①</sup>

**1831年2月20日**（歌德主张在自然科学领域里排除目的论）

.....

接着歌德对我讲到一位青年自然科学家写的一部书，赞赏他写得很清楚，但对他的目的论倾向要加以审查。

他说，“人有一种想法是很自然的，就是把自己看成造物的目的，把其它一切事物都联系到人来看，看成只是为人服务和由人利用的。人把植物界和动物界都据为己有，把人以外的一切物作为自己的适当的营养品。他为这些好处感谢他的上帝对他慈父般的爱护。他从牛取奶，从蜂取蜜，从羊取毛。他既然认为一切物都有供人利用的目的，于是就认为一切物都是为他而创造出来的。他甚至想不到就连一棵小草也不是为他而设的。尽管他还没有认识到这种小草对他的功用，他却仍然相信将来有朝一日终会发现它的功用。

“人对一般怎样想，他对特殊也就怎样想，所以不禁把他的习惯看法从生活中移用到科学里去，也对有机物的个别部分追问它的目的和功用。

“这种办法暂时也许行得通，暂时可以用在科学领域里，但是不久就会发现一些现象，从这种狭隘观点很难把它们解释得通；如果不站在一种较高的立场上，不久就会陷入明显的矛盾。

“这些目的论者说，牛有角，是用来保护自己的。但是我要

---

① 歌德写《浮士德》下卷花了七年，临死前才完成。单是最后写成的第四幕就花了一年。他对写作过程的叙述以及对上下卷区别的评价，对研究《浮士德》的人们是很有用的，一般作家也可以从中看出周密思考的重要性。

问，羊为什么没有角？就是有，为什么形状蜷曲，长在耳边，使得它对羊毫无用处呢？

“我的看法却不同，我认为牛用角来保护自己，是因为它本来有角。

“一件事物具有什么目的的问题，即为何(Warum)的问题，是完全不科学的，提出如何(Wie)的问题就可以深入一点。因为我要追问牛是如何长起角时，就不得不研究牛的全身构造，这样同时也会懂得狮子何以不长角而且不能长角。

“再如人的头盖骨还有两个未填满的空洞。如果追问为何这两个空洞，这问题就无法解决；但是如果追问这两个空洞是如何形成的，这就会使我们懂得，这两个空洞是动物的头盖骨空洞的遗迹，在较低级动物的头盖骨上，这两个空洞还要大些，在人头上也还没有填满，尽管人是最高级的动物。

“功用论者<sup>①</sup>仿佛认为，他们所崇拜的那一位如果不曾使牛生角来保护自己，他们就会失去他们的上帝了。但是我希望还可以崇拜我的上帝，这个上帝在创造这华严世界时显出那样伟大，在创造出千千万万种植物之后，还创造出一种包罗一切植物〔属性〕的植物；在创造出千千万万种动物之后，还创造出一种包罗一切动物〔属性〕的动物，这就是人。

“让人们仍旧崇拜给牛造草料、给人造饮食、任他们尽情享受的那一位吧。至于我呢，我所崇拜的那一位放进世界里的生产力只要在生活中用上百万分之一，就足以使世界上芸芸众生蕃衍繁殖，无论是战争和瘟疫，还是水和火，都不能把这一切杀尽灭

---

① 功用论实际上就是目的论。



绝。这就是我的上帝！”<sup>①</sup>

### 1831年3月2日(Daemon[精灵]的意义)

今晚在歌德家吃晚饭，不久话题又回到精灵。他提出以下看法来把这个词的意义说得更明确些。<sup>②</sup>

他说，“精灵是知解力和理性都无法解释的。我的本性中并没有精灵，但是要受制于精灵。”

我说，“拿破仑象是一个具有精灵的人物。”

歌德说，“对，他完全是具有最高度精灵的人物，没有旁人能比得上他。我们已故的大公爵也是个精灵人物。他有无限的活动力，活动从不止息，他的公国对他实在太小了，最伟大东西在他眼里也太渺小。古希腊人曾把这种精灵看作半神。”

---

① 这是理解歌德的世界观和思想方法的一篇极重要的谈话。原始宗教一般都认定世界万物是由一神或多神创造的，神对所造物各定有一种目的或功用。目的可以是为物自身的，也可以是为人的。这就叫做目的论。西方从亚里士多德到康德，很多哲学家都相信这种目的论。目的论的基础是有神论。歌德是泛神论者，泛神论认为大自然本身就是神，神不是在世界之外遥控世界的。所以他是一个不彻底的无神论者。

歌德在科学方法上主张排除目的论，不追究事物为什么目的发生，只追究事物以什么方式发生，侧重事物的内外因和内在规律。这自然否定了创世说或“天意安排”说，对辩证思想的发展是很重要的。他所说的综合法也就指此。

在达尔文之前，歌德的科学思想中已有进化论的萌芽，他对人的头盖骨中两个空洞的解释就是明证；话不多，在科学史上却极为重要。恩格斯肯定歌德对进化论的贡献，见《马克思恩格斯选集》第四卷，第225页。

② 歌德在《谈话录》里和较早的《诗与真》里多次谈到精灵，这个问题可以说他没有彻底抛弃“天才论”，因选择这篇和下篇谈话为例。古希腊人除制造多种大神之外，还制造过一些小神小鬼，叫做Daemon。这个词在现代西文中通常指恶神恶鬼。歌德不承认《浮士德》里的恶魔是“精灵”，他显然只取这个词的积极意义，指施展好影响的小神。他举拿破仑为“天才”的例，也举他为“精灵”的例，可见精灵与天才有关。歌德既认为精灵不是知解力和理性所能解释，而又屡次加以解释，这就自相矛盾了。

我问，“一般发生的事件里是否也显出精灵呢？”

歌德回答，“显得特别突出，尤其是在一切不是知解力和理性所能解释的事件里。在整个有形的和无形的自然界，精灵有多种多样的显现方式。许多自然物通体是精灵，也有些只有一部分是精灵。”

我问，“《浮士德》里的恶魔有没有精灵的特征？”

歌德说，“那个恶魔太消极了，不能具有精灵，精灵只显现于完全积极的行动中。”

接着他又说，“在艺术家之中，音乐家的精灵较多，画家的精灵较少。帕格尼尼<sup>①</sup>显出了高度精灵，所以产生顶大的效果。”

.....

#### 1831年3月8日（再谈“精灵”）

今天陪歌德吃晚饭。他首先告诉我，他正在读司各特的《艾凡赫》<sup>②</sup>。他说，“司各特是个才能很大的作家，目前还没有人比得上他，难怪他在读者群众中发生了非常大的影响。他触动我想了很多，我发现他那种艺术是崭新的，其中有它自己的规律。”

我们谈到歌德的自传<sup>③</sup>第四卷，我们无意中又碰到精灵问题。

歌德说，“精灵在诗里到处都显现，特别是在无意识状态中，这时一切知解力和理性都失去了作用，因此它超越一切概念而起

---

① 帕格尼尼(Paganini, 1784—1840)，意大利音乐家，擅长小提琴。

② 旧译《撒克逊劫后英雄略》。

③ 即《诗与真》，爱克曼正在帮他编辑第四卷。

作用。

“音乐里显出最高度的精灵，高到非知解力所可追攀，它所产生的影响可以压倒一切而且无法解释。所以宗教仪式离不开音乐，音乐是使人惊奇的首要手段。”<sup>①</sup>

“精灵常在一些重要人物身上起作用，特别是身居高位的人，例如弗里德里希大帝和彼得大帝之类。”

.....

“精灵在拜伦身上大概是高度活跃的，所以他对广大群众有很大的吸引力，特别是能使妇女们一见倾倒。”

我探问他，“这种强大的力量，即我们所说的精灵，是否可以纳入我们所了解的‘神’的概念里去呢？”

歌德说，“亲爱的孩子，你懂得什么是神呢？凭我们的窄狭概念，对最高存在能说出什么呢？如果象土耳其人那样，我用一百个名字来称呼他，还远远不够，比起他的无限属性来，还是没有说出什么啊！”<sup>②</sup>

**1831年3月21日**（法国青年政治运动；法国文学发展与伏尔泰的影响）

我们谈到政治问题、还在发展的巴黎骚动以及青年要参预国家大事的幻想。

我说，“前几年英国大学生也向当局请愿，要求有机会能在

---

① “精灵”既不是知解力和理性所能解释而是下意识活动，那就是心理学家所说的“本能”。说“音乐里显出最高度的精灵”，就无异于说音乐的作用只是生理上本能的作用。这是“纯音乐论”的一种理论根据，其根本错误在于否定了艺术家的意识形态作用。

② 歌德不敢公开抛弃神，只以“我不知道神是什么”了之，这就更把“神”神秘化起来了。

对天主教这样重大问题作出决策时起作用。可是人们只报以讥笑，就不再理睬了。”

歌德说，“拿破仑的榜样，特别使那批在他统治时期成长起来的法国青年养成了唯我主义。他们不会安定下来，除非等到他们中间又出现一个伟大的专制君主，使他们自己所想望做到的那种人做到登峰造极的地步。不幸的是，象拿破仑那样的人是不会很快出世的。我有点担心，大概还要牺牲几十万人，然后世界才有太平的希望。

“在若干年之内还谈不上文学的作用。人们现在丝毫不能有所作为，只有悄悄地为较平静的未来预备一些好作品。”①

.....

我们谈到德文Geist②和法文esprit③在意义上的区别。

歌德说，“法文esprit近似德文的Witz④。法国人大概要用esprit和âme⑤两个词来表达德文Geist这一个词，Geist包括‘创造性’的意思，法文esprit却没有这个意思。”

我说，“不过伏尔泰仍具有我们所说的Geist。esprit既然不够，法国人用什么词呢？”

歌德说，“用在伏尔泰那样高明人身上时，法国人就用génie⑥这个词。”

我说，“我现在正读狄德罗的一部著作，他的非凡才能使我

---

① 由此可见歌德不赞成青年政治运动，而且认为革命不利于文艺创作。

② 精神。

③ 心智；聪颖。

④ 巧智。

⑤ 灵魂；心灵。

⑥ génie这个词一般译作“天才”，起初原有“天生”和“神赐”之类宗教迷信色彩，在近代英、德、法各国语言中大半已失去迷信色彩，只泛指“卓越才能”和“特性”。

惊异。多么渊博的知识！多么有力的语言！我们所看到的是个生动活泼的广阔世界，其中一环扣着一环，心智和性格都在不断地运用，使二者都必然显得灵活而又坚强。我看前一个世纪法国人在文学领域里出了些我认为非凡的人物，我只窥测一下就不得不感到惊奇。”

歌德说，“那是长达百年之久的演变的结果。这种演变从路易十四时代就开始蒸蒸日上，现在才达到繁荣期。但是激发狄德罗、达兰贝尔和博马舍<sup>①</sup>等人的心智的是伏尔泰，因为要追赶到能勉强和伏尔泰比肩，就须具有很多条件，还须孜孜不辍地努力才行。”……

**1831年3月27日**（剧本在顶点前须有介绍情节的预备阶段）

……………

我告诉歌德，我已开始陪公子<sup>②</sup>读《明娜·封·巴尔赫姆》<sup>③</sup>，我觉得这部剧本很好。我说，“人们说莱辛是个头脑冷静的人，不过我从这部剧本看到，作者是个爽朗新颖而活泼的人，具有人们所想望的热烈心肠、深挚情感、可爱的自然本色以及广阔的世界文化教养。”

歌德说，“这部剧本最初出现在那个黑暗时期，对我们那一代青年人产生过多大影响，你也许想象得到。它真是一颗光芒四射的流星，使我们看到还有一种远比当时平庸文学所能想象的更高的境界。这部剧本的头两幕真是情节介绍的模范，人们已从此

---

① 达兰贝尔(D'Alembert, 1717—1783)是百科全书派(即启蒙派)的领袖之一。博马舍是狄德罗的市民剧理论的信徒，其代表作为《费加罗的婚姻》。

② 爱克曼当时兼任魏玛宫廷的教师。

③ 莱辛的代表作之一，见第350页正文和注②。



学得很多东西，它是永远值得学习的。

“现在没有哪个作家还理会什么情节介绍。过去一般人期待到第三幕才发生的那种效果<sup>①</sup>，现在在第一幕就要产生了。他们不懂得作诗正如航海，先须推船下海，在海里航行一定路程之后，才扬满帆前驶。”……

**1831年5月2日**（歌德反对文艺为党派服务，赞扬贝朗瑞的“独立”品格）

歌德告诉我，他最近快要把《浮士德》下卷第五幕中尚待补写的部分写完了，我听到很高兴。

他说，“补写的这几场的意思在我心中已酝酿三十多年之久了，因为意义很重要，我对它们一直没有失掉兴趣，但是写起来又很难，所以我一直怕动笔。近来通过各种办法，我又动起笔来了，如果运气好，我接着就要把第四幕写完。”

接着歌德提到某个有名的作家<sup>②</sup>说，“他这位有才能的作家利用党派仇恨作为同盟力量，假如不靠党派仇恨，他就不会起什么作用。在文学里我们常看到这样的例子，仇恨代替了才能，平凡的才能因为成了党派的喉舌，也就显得很重要。在实际生活里，情况也是这样，我们看到大批人没有足够的独立品格，就投靠到某一党派，因此自己腰杆就硬些，而且出了锋头。

“贝朗瑞可不是这样。他这位有才能的作家凭自己的本领就够了，所以他从来不替哪个党派服务。他从自己内心生活就感到

---

① 西方剧本中情节发展的顶点一般在第三幕。所以第三幕对观众所产生的效果也是顶点。参看第349页注②。

② 据法译注，大概指路德维希·伯尔纳（Ludwig Burner）。按，伯尔纳在当时是反对政府、鼓吹革命的进步作家，七月革命后移居法国，写了著名的《巴黎信札》。

充分的满足，不需要世人给他什么或是让世人从他那里取走什么。”<sup>①</sup>

**1831年5月15日**（歌德立遗嘱，指定爱克曼编辑遗著）

陪歌德在他的书房里吃晚饭，就一些问题进行愉快的谈论之后，他终于把话题移到私事上。他站起来，从书桌上取了一张已写好的字据。

他说，“象我这样年过八十的人，几乎没有再活下去的权利了，每天都要准备长辞人世，安排好家务。我已告诉过你，我在遗嘱里指定你编辑我的遗著。今天上午我预备了一张合同，一张小字据。现在请你和我一起来签字。”说完他就把字据摆在我面前。我看到其中把已完成和未完成的著作都开列出来，预备在他死后出版，还载明了具体安排和条件。我们双方就签了字。

这套材料是我早已随时编辑过的，我估计大约有十五卷。我们商谈了一些尚未完全决定的细节。

歌德说，“有一种情况可能发生，出版商可能不愿超过规定的页数，那么，材料中有些部分就得删去。在这种情况下，你可以把《颜色学》中争论部分删去。我所特有的主张都在此书理论部分，历史部分却带有争论的性质，因为牛顿的颜色说的主要错误都是在这部分讨论的，有关的争论差不多就够了。我决不是要放弃对牛顿律的尖锐解剖，这在当时是必要的，而且在将来也还会有价值。不过我生性不爱争论，对争论没有多大兴趣。”

我们谈得比较详细的第二个问题，是附在《威廉·迈斯特的漫游时代》第二卷和第三卷末尾的《箴言和感想》如何处理。……

---

<sup>①</sup> 贝朗瑞在当时是明显的左派，同情法国革命。歌德对伯尔纳和贝朗瑞都进行了歪曲，因为他自己愈来愈成了政治上的右派。

我们商定，我应把凡是谈艺术的语录集成一卷，作为讨论艺术问题部分；凡是涉及自然界的语录集成一卷，作为讨论一般自然科学部分；至于谈伦理问题和文学问题的感想，则另集成一卷。

**1831年5月25日**（歌德对席勒的《华伦斯坦》的协助）

我们谈到《华伦斯坦》中《阵营》<sup>①</sup>那一幕。我过去常听说歌德参加过这部剧本的写作，特别是托钵僧的布道词是他的手笔。今天吃饭时，我就向歌德提出这个问题。

歌德回答说，“那基本上是席勒自己的作品。不过当时我们生活在一起，关系很亲密，席勒不仅把那部剧本的计划告诉过我，和我讨论过，而且在写作过程中把每天新写的部分都告诉了我，听取而且利用了我的意见，所以也可以说我对这部剧本出了一点力。他写到托钵僧的布道词之前，我曾把圣克拉拉修道院的亚伯拉罕的布道词集<sup>②</sup>送给他，他发挥了很大的才智，马上利用这部布道词集把托钵僧的布道词写出来了。

“至于说某些诗句是我写的，我已记不清楚，只记得两句，

‘被另一军官刺死的那位军官  
曾遗留给我那对有好兆头的骰子。’

因为我想把农民获得那对骰子的来由交代清楚，所以亲手在原稿上添了这两句。席勒没有想到这一点，就大胆地让农民获得那对

---

① 参看第350页注①。

② 这位Abraham a Sankta Clara是十七世纪奥古斯丁派的僧侣，他的布道词集在天主教僧侣中有些影响。

骰子而不追问来由。我已说过，席勒对剧中情节的来龙去脉素来不大仔细考虑，也许就是因为这个缘故，他的剧本上演，效果反而更好。”

**1831年6月6日**（《浮士德》下卷脱稿；歌德说明借助宗教观念的理由）

歌德今天把原来缺着而现已补写的《浮士德》第五幕的开头部分拿给我看。我读到斐勒蒙和鲍什斯的茅庐失火，浮士德黑夜站在宫殿走廊里闻到微风吹来的烟火味那一段，就说，“斐勒蒙和鲍什斯这两个人名把我带到弗里基亚海岸，令我想起古希腊那两位老夫妇的有名的传说。不过本剧第一幕的场面是近代的，是基督教世界中的风景。”①

歌德说，“我的斐勒蒙和鲍什斯同那两位古代的老夫妇及其传说都毫不相干。我借用了他们的名字，用意不过借此提高剧中人物性格。剧中两位老夫妇及其相互关系和古代传说中的有些类似，所以宜于用同样的名字。”

接着我们谈到，浮士德到了老年，还没有丧失他得自遗传的那部分性格，即贪得无厌，尽管他已拥有全世界的财富和他自己建造的王国，但他看到有两棵菩提树、一座钟和一间茅屋还不属于他自己，他就感到不舒服。他象以色列国王亚哈那样，认为除非拿伯的葡萄园也归他所有，他就仿佛一无所有。②

① 斐勒蒙和鲍什斯是希腊传说中住在小亚细亚海岸的一对老夫妇。天神和交通神乔装凡人，游到他们的小茅庐时，他们盛情招待了这两位神。天神就把这小茅庐变成一座大庙，叫他们老夫妇当司祭。天神还答应他们想同时死去的要求，使他们变成两棵交枝树。中国也有类似的传说。《浮士德》下卷第五幕一开场就写了这个传说中的老夫妇。

② 亚哈大约是公元前十世纪的以色列国王，很贪婪，因为贪图侵占拿伯的葡萄园，就把拿伯杀了。详见《旧约·列王纪上》第二章。从这段谈话看，浮士德贪求无厌，正表现出近代资产阶级的阶级本质。

歌德又说，“按我的本意，浮士德在第五幕中出现时应该是整整一百岁了，我还拿不定是否应在某个地方点明一下比较好些。”

接着我们又谈到全剧的收尾部分，歌德叫我注意以下几行：

“精神界这个生灵  
已从孽海中超生。  
谁肯不倦地奋斗，  
我们就使他得救。  
上界的爱也向他照临，  
翩翩飞舞的仙童  
结队对他热烈欢迎。”<sup>①</sup>

歌德说，“浮士德得救的秘诀就在这几行诗里。浮士德身上有一种活力，使他日益高尚化和纯洁化，到临死，他就获得了上界永恒之爱的拯救。这完全符合我们的宗教观念，因为根据这种宗教观念，我们单靠自己的努力还不能沐神福，还要加上神的恩宠才行。

“此外，你会承认，得救的灵魂升天这个结局是很难处理的。碰上这种超自然的事情，我头脑里连一点儿影子都没有；除非借助于基督教一些轮廓鲜明的图景和意象，来使我的诗意获得适当的、结实的具体形式，我就不免容易陷到一片迷茫里去了。”<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 这段诗是在浮士德死后天使们抬着他的尸体上天时唱的。见原作第11934行以下数行。

<sup>②</sup> 从希腊时代起，西方文艺家一直在利用现成的民族神话。歌德对基督教本来是阳奉阴违的，在《浮士德》上下卷里都用基督教的犯罪、赎罪、神恩、灵魂升天之类神话作基础，其用意有二，一是沿袭文艺利用神话的旧传统，一是投合绝大多数都信基督教的读者群众。不过他的《浮士德》下卷的基本思想，是人须在为人民造福的实际行动中才能获得拯救，这和基督教的忏悔和祈祷神恩的迷信是不同的。



在此后数周中，歌德把所缺的第四幕也写完了。到八月，《浮士德》下卷的全部手稿就装订成册，算是完工了。长久奋斗的目标终于达到，歌德感到非常快活。他说，“我这一生的今后岁月可以看作一种无偿的赠品，我是否还工作或做什么工作，事实上都无关宏旨了。”

**1831年6月20日**（论传统的语言不足以表达新生事物和新的思想认识）

今天午后在歌德家呆了半个钟头，他还在吃饭。我们谈到一些自然科学的问题，特别谈到语言的不完善和不完备造成了错误和谬误观点的广泛流传，后来要克服这些错误和谬误观点就不大容易。

歌德说，“问题本来很简单。一切语言都起于切近的人类需要、人类工作活动以及一般人类思想情感。如果高明人一旦窥见自然界活动和力量的秘密，用传统的语言来表达这种远离寻常人事的对象就不够了。他要有一种精神的语言才足以表达出他所特有的那种知觉。但是现在还找不到这种语言，所以他不得不用人们常用的表达手段来表达他所窥测到的那种不寻常的自然关系，这对他总是不完全称心如意的，他只得对他的对象‘削足就履’，甚至歪曲或损毁了它。”

我说，“这话由您说出来，当然有道理；因为您观察事物一向很周密，而且您深恨陈词滥调，您对事物的真知灼见，一向总是能找到最恰当的表达方式。不过我总认为在这方面我们德国人一般还是可以满意的。我们的语言非常丰富、完美，而且可以向前发展，所以我们尽管偶尔也不得不使用陈词滥调，总还可以做到距恰当的表达方式相差不远。法国人在这方面就不如我们这样

便利。他们往往利用技艺方面的陈词滥调来表达一种新观察到的、较高深的自然关系，结果不免偏于形骸和庸俗，不能表达出那较高深的见解。”

歌德说，“从我新近知道的顾维页和乔弗列·圣希莱尔两人之间的争论中，我可以看出你这番话多么正确。乔弗列的确是个入物，他对自然界精神的统治和活动确实有一种高明见解，但是他不得不用传统的表达手段，他的法文往往使他束手无策。这不仅是对秘奥的精神对象，就连对完全可以眼见的有形的对象也是如此。他要是想表达一种有机物的个别部分，除掉表达物质形体的词汇之外，他就想不出恰当的词，例如他要想表达各种骨骼作为形成胳膊这种有机整体的同质部分，只得用表达木板、石块构造房子时所用的那一类语言。”

歌德接着又说，“法国人用Komposition<sup>①</sup>来表达自然界的产晶，也不恰当。我用一些零件来构成一部机器，对这样一种活动及其结果，我当然可以用Komposition这个词。但是如果我想到的是一个活的东西，它有一种共同的灵魂<sup>②</sup>贯串到各个部分，是一种有机整体，那么我就不能用Komposition这个词了。”

我说，“我认为对于真正的艺术和诗艺的产品，用Komposition这个词也不恰当，而且降低了这种产品的价值。”

歌德说，“这是我们从法文移植过来的一个很坏的字，我们应该尽快废掉不用。怎么能说莫扎特compose<sup>③</sup>他的乐曲《唐·璜》呢？哼，构成！仿佛这部乐曲象一块糕点饼干，用鸡蛋、面

---

① 原义是“把不同部分摆在一起，来构成一个整体”。作家作文、音乐家作曲、画家作画之类文艺创作活动往往都用这个词。参看第262页。

② 生命。

③ 构成。

粉和糖掺合起来一搅就成了！它是一件精神创作，其中部分和整体都是从同一个精神熔炉中熔铸出来的，是由一种生命气息吹嘘过的。所以它的作者并不是在拼凑三合板，不是只凭偶然的幻想，而是由他的精灵去控制，听它的命令行事。”<sup>①</sup>

**1831年6月27日（反对雨果在小说中写丑恶和恐怖）**

我们谈到雨果。歌德说，“他有很好的才能，但是完全陷入当时邪恶的浪漫派倾向，因而除美的事物之外，他还描绘了一些最丑恶不堪的事物。我最近读了他的《巴黎圣母院》，真要有很大的耐心才忍受得住我在阅读中所感到的恐怖。没有什么书能比这部小说更可恶了！即使对人的本性和人物性格的忠实描绘可能使人感到一点乐趣，那也不足以弥补读者所受的苦痛。何况这部书是完全违反自然本性，毫不真实的！他写的所谓剧中角色都不是有血有肉的活人，而是一些由他任意摆布的木偶。他让这些木

<sup>①</sup> 这篇简短的谈话涉及两个意义重大的问题：

第一，从语言学的角度来看，它显示出语言 and 思想以及现实生活的紧密联系。生活不断发展，思想和语言亦必随之发展。过去的语言有变成陈词滥调的可能，不足以反映新生事物，包括新的思想见解。这就有了不断变革、不断更新的必要性。这里也涉及语言和思想的关系，语言必须和思想一致，即所谓“意内而言外”，但从发展过程看，思想认识却先于语言，正如客观存在先于思想认识。思想认识和客观存在不一致，或语言和思想认识不一致，便是促成事物不断前进的矛盾。哲学、文艺乃至一切生产实践的共同难题就在克服这种矛盾。

其次，从思想方法的角度来看，这篇谈话涉及十八、九世纪西方科学界和哲学界由机械观转到有机观过程中的重大争论。近代西方科学和哲学大部分是从机械观出发的，特别是在化学、物理这些科学里。这种机械观把事物整体只看成是一些零星部分的拼凑，尽全力去分析各个孤立部分。其结果是“只见树木，不见森林”，只见死的，不见活的。在启蒙运动中，机械观引起有机观的强烈反抗。有机观从生物学开始，强调事物的整体和其中各个部分相依存的有机联系。所以这场争论实质上还是形而上学与辩证法之争的继续。歌德把它叫做“分析法”和“综合法”之争（参看第473页注①），他是拥护综合法的，用 *Komposition*（构成）这个词来说明他的理由。

偶作出种种丑脸怪相，来达到所指望的效果。这个时代不仅产生这样的坏书，让它出版，而且人们还觉得它不坏，读得津津有味，这究竟是一个什么样的时代啊！”①

**1831年12月1日（评雨果的多产和粗制滥造）**

接着我们谈到雨果，认为他过度多产，对他的才能起了损害作用。

歌德说，“他那样大胆，在一年之内居然写出两部悲剧和一部小说，这怎么能不愈写愈坏，糟踏了他那很好的才能呢！而且他象是为挣得大批钱而工作。我并不责怪他想发财和贪图眼前的名声，不过他如果指望将来长享盛名，就得少写些，多做些工作才行。”

歌德接着就分析《玛利安·德洛姆》②，让我明白所用的题材只够写一幕真正好的悲剧性的台词，但是作者出于某种次要的考虑，竟错误地把它拉成冗长的五幕。歌德说，“在这种情况下，我们只能看出一个优点，就是作者对描绘细节很擅长，这当然还是一种不应小看的成就。”③。

---

① 歌德反对写丑恶和生活的阴暗面，亦即反对揭露性文艺，这就是从根本上反对批判现实主义。

② 《玛利安·德洛姆》，雨果在1831年出版的一部颇享盛名的剧本，上文提到的《巴黎圣母院》也是同年写的。歌德没有来得及看到雨果的《悲惨世界》和《九三年》。

③ 歌德对雨果屡次表示不满，可能是由于雨果在当时所代表的算是进步的民主倾向不合歌德的口味。至于雨果在描绘细节上花了过多的工夫，行文不够简练，这确实是他的毛病。

## 1832年

**1832年2月17日**（歌德以米拉波和他自己为例，说明伟大人物的卓越成就都不是靠天才而是靠群众）

我把一座在英国雕刻的杜蒙半身像送给歌德看，他象是很感兴趣。

我们接着就谈论杜蒙<sup>①</sup>，特别谈到他的《米拉波回忆录》<sup>②</sup>。在这部书里，杜蒙揭露了米拉波设法采用种种方便法门并且煽动和利用一些有才能的人来达到他自己的目的。歌德说，“我还没有见过一部比这本回忆录更富于教益的书。我们从这部书中可以洞察到当时最幽秘的角落，感到米拉波这个奇迹其实也很自然，而这并不降低他的伟大。不过最近法国报刊上有一些评论家却对这个看法持异议，他们认为杜蒙有意要给他们的米拉波抹黑，因为他揭穿了米拉波的超人的活动才能，而且让当时其他人物也分享到向来由米拉波独占的那份功勋。

---

① 杜蒙，见第454页注③。

② 杜蒙写的《米拉波回忆录》本年才出版，歌德是通过梭勒借来手稿阅读的。米拉波（Mirabeau，1749-1791）在法国大革命初期以自由派贵族身份，被第三等级选为代表参加三级会议，是制宪议会中的积极活动家，但暗中和宫廷勾结，是个两面派人物。杜蒙当时在巴黎，成了米拉波的亲信，所以对米拉波的阴谋诡计知道得很清楚。



“法国人把米拉波看成他们自己的赫拉克勒斯。他们本来很对，但是忘记了就连一座巨像也要由许多部分构成。古代赫拉克勒斯是个集体性人物，既代表他自己的功绩，也代表许多人的功绩。

“事实上我们全都是些集体性人物，不管我们愿意把自己摆在什么地位。严格地说，可以看成我们自己所特有的东西是微乎其微的，就象我们个人是微乎其微的一样。我们全都要从前辈和同辈学习到一些东西。就连最大的天才，如果想单凭他所特有的内在自我去对付一切，他也决不会有多大成就。可是有许多本来很高明的人却不懂这个道理。他们醉心于独创性这种空想，在昏暗中摸索，虚度了半生光阴。我认识过一些艺术家，都自夸没有依傍什么名师，一切都要归功于自己的天才。这班人真蠢！好象世间竟有这种可能似的！好象他们不是在每走一步时都由世界推动着他们，而且尽管他们愚蠢，还是把他们造就成了这样或那样的人物！对，我敢说，这样的艺术家如果巡视这间房子的墙壁，浏览一下我在墙壁上挂的那些大画家的素描，只要他真有一点天才，他离开这间房子时就必然已成了另一个人，一个较高明的人了。

“一般说来，我们身上有什么真正的好东西呢？无非是一种要把外界资源吸收进来、为自己的高尚目的服务的能力和志愿！我可以谈谈自己，尽量谦虚地把自己的体会说出来。在我的漫长的一生中我确实做了很多工作，获得了我可以自豪的成就。但是说句老实话，我有什么真正要归功于我自己的呢？我只不过有一种能力和志愿，去看去听，去区分和选择，用自己的心智灌注生命于所见所闻，然后以适当的技巧把它再现出来，如此而已。我不应把我的作品全归功于自己的智慧，还应归功于我以外向我提供素材的成千成万的事情和人物。我所接触的人之中有蠢人也有

聪明人，有胸怀开朗的人也有心地狭隘的人，有儿童、有青年，也有成年人，他们都把他们的情感和思想、生活方式和工作方式以及所积累的经验告诉了我。我要做的事，不过是伸手去收割旁人替我播种的庄稼而已。

“如果追问某人的某种成就是得力于自己还是得力于旁人，他是全凭自己工作还是利用旁人工作，这实在是个愚蠢的问题。关键在于要有坚强的意志、卓越的能力以及坚持要达到的恒心，此外都是细节。所以米拉波尽量利用外在世界的各种力量，是完全做得对的。他具有识别才能的才能，有才能的人被他那种雄强性格的魔力吸引住，愿意听从他的指挥和受他领导。所以他有一大批既有卓越才能又有势力的人围绕在他的身边，为他的热情所鼓舞，被他动员起来为他的崇高目的服务。他懂得怎样和旁人合作，怎样利用旁人去替他工作；这就是他的天才，这就是他的独创性，这也就是他的伟大处。”①

### 1832年3月11日（歌德对《圣经》和基督教会的批判）

今晚在歌德家呆了个把钟头，就各种问题谈得很畅快。我近

- ① 歌德临死前一个月的这篇谈话提出一个极重要的论点：伟大人物的伟大成就不应归功于他个人的所谓“天才”，而应归功于当时社会动态和他接触到的前辈和同辈的教益，他只不过是伸手去收割旁人替他播种的庄稼。在这个意义上，每个人都是个“集体性人物”，都代表当时社会中的群众和文化教养。这个观点在两点上很重要：

第一，歌德在“天才”问题上向来是有矛盾的。他有时似乎很相信天才，特别是他多次认真地谈论过“精灵”。但他有时又似乎怀疑天才，把学习和工作实践看得比自然禀赋更重要，这篇谈话便是明证。他是摸索了很久到临死时才把问题弄清楚的。

其次，歌德一向轻视群众，这篇谈话却把个人看成“集体性人物”，不能是脱离社会、脱离群众的人，这在认识上也大大前进了一步。不过他在政治上持保守立场，因而同人民群众相结合的问题在他就不可能得到彻底解决。

来买到一部英文版《圣经》，里面找不到“经外书”，我感到遗憾。“经外书”没有收入，据说是伪书，并非来自上帝。我想看到而看不到的有托比阿斯(Tobias)这个过着极高尚的虔诚生活的模范人物、《所罗门的箴言》和《西拉克之子耶酥的箴言》，这些书都有其它各经很少能比得上的高度宗教伦理意义。我向歌德表明了我的遗憾，认为不应该从狭隘观点出发，把《旧约》中某些书看作直接来自上帝，其它同样好的书则不是上帝的：仿佛以为任何高尚伟大的东西竟然有可能不来自上帝，或不是上帝影响的果实。<sup>①</sup>

歌德回答说，“我完全赞成你的意见，不过理解《圣经》的问题有两种不同的观点。一种是原始宗教的观点，也就是来自上帝的完全符合自然和理性的观点。只要得到上帝恩宠的生灵还存在，这种观点就永远存在，永远有效。但是这种观点太高尚尊贵，只有少数优选者才会有，不易普遍流行。此外还有教会的一种比较平易近人的观点：它是脆弱的，可以变更而且在永远变更中存在，只要世间还有脆弱的人们。未经污染的上帝启示的光辉太纯洁太强烈，对这些可怜的脆弱人是不适合而且不能忍受的。于是教会就作为中间和事佬插足进来，把这种纯洁的光辉冲淡一些，弄暗一些，使一切人都获得帮助，使不少人获得利益。通过基督教会作为基督继承人能解除人类罪孽这种信仰，基督教会获得了巨大权力。基督教僧侣的主要目的就是要维持这种权力，来巩固基督教会的结构。

“所以基督教会很少追问《圣经》中这部经或那部经是否大有助于启发人类心灵，是否含有关于高尚伦理和尊严人性方面的

---

① 犹太教的《旧约》各书包括在《圣经》里，天主教和新教不一致，而同属新教的英、德也不一致。

教义,而是更多地着眼于摩西五经<sup>①</sup>中突出人类犯罪的故事<sup>②</sup>以及要有赎罪者<sup>③</sup>来临的必要性;接着在‘先知书’中要突出所期待的赎罪者终于会来临的多次预兆;最后在几部‘福音书’中就把耶稣降临人世、在十字架上钉死看成是为人类赎罪。<sup>④</sup>你看,抱着这样的目的,从这种角度看问题,无论是高尚的托比阿斯,还是所罗门和西拉克的箴言,都不很重要了。

“此外,关于《圣经》中各书孰真孰伪的问题提得很奇怪。什么是真经,无非是真正好、符合自然和理性、而在今天还能促进人类最高度发展的!什么是伪经,无非是荒谬空洞愚蠢、不能产生结果、至少不能产生好结果的!如果单凭留传下来的书是否有某些真理这样一个标准,来断定《圣经》中某一部经的真伪,我们就有很多理由怀疑某些‘福音’是否是真经。因为《马可福音》和《路加福音》都不是根据亲身经验,而是许久以后根据口头传说写出来的,最后一部‘福音’即青年约翰的‘福音’也只是到他垂暮之年才写出来的<sup>⑤</sup>。尽管如此,我还认为四‘福音书’完全是真经,因为其中反映了基督的人格伟大,世上过去从来没有见过那样神圣的品质。如果你问我,按我的本性,是否对基督表示虔敬,

- 
- ① 《圣经》中头五篇即《创世记》、《出埃及记》、《利未记》、《民数记》、《申命记》,统称“摩西五经”。
  - ② “人类犯罪”或“人类罪孽”指《创世记》中所记的“原始罪孽”,据说人类世世代代要它为它受苦,直到基督牺牲自己为人类赎罪之后,再临人世作最后审判为止。
  - ③ 赎罪者就是耶稣基督,亦称“救世主”。
  - ④ 《旧约》是犹太的民族史,犹太教的“圣书”;《新约》才是基督教的历史和教义,与《旧约》本不相干。基督教会把《旧约》也收在《圣经》里,因为第一,它认为有了《旧约》中的犯罪,才有《新约》中的赎罪;其次,它捏造了《旧约》中一些预报耶稣来临的征兆。这一切神话都是要抬高教会的身价。
  - ⑤ 四部“福音”之中只有《马太福音》不在怀疑之列。约翰在使徒中最年轻,他的“福音”是到晚年根据回忆写成的。

我就回答说，当然，我对他无限虔敬！在他面前我鞠躬俯首，把他看作最高道德的神圣体现。如果你问我，按我的本性，对太阳是否表示崇敬，我也回答说，当然，我对太阳无限崇敬！因为太阳也是最高存在的体现，是我们这些凡人所能认识到的最强大的威力。我崇拜太阳的光和神圣的生育力。靠太阳我们才能生活，才能活动，才能存在；不但我们，植物和动物也都是如此。但是如果你问我，我对着使徒彼得和保罗的手指骨<sup>①</sup>是否也要鞠躬，我就回答说，请饶了我吧，让那些迷信玩艺儿去见鬼吧！

“使徒说过，‘切莫熄灭精神！’<sup>②</sup>

“教会规章中有许多是荒谬的。但是教会要想统治，就要有一批目光短浅的群众向它鞠躬，甘心受它统治。拥有巨资的高级僧侣最害怕的莫过于让下层大众受到启蒙，他们长久禁止人民大众亲自阅读《圣经》；能禁止多久，就禁止多久。<sup>③</sup> 可怜的信众面对拥有巨资的大主教们会怎样想，如果他们从‘福音书’中看到基督那样穷困，他和他的门徒们都是步行，态度极谦卑，而高级僧侣们却乘六匹马的轿车，招摇过市，神气十足？”

歌德接着说，“我们还没有认识到路德和一般宗教改革给我们带来的一切好处。我们从捆得紧紧的精神枷锁中解放出来，由于日益进展的文化教养，我们已能够探本求原，从基督教原来的

---

① 彼得和保罗是基督的两大传教的使徒，据近代学者研究，《新约》大半是保罗伪造的。天主教会用所谓“圣迹”惑众聚财，如同佛庙中的“舍利”和“佛牙”。

② “使徒”指保罗。引文见《新约·帖撒罗尼迦前书》第五章第十九段。过去“官话”本《圣经》译作“不要消灭圣灵的感动”，查英、法译文均作“切莫熄灭精神”，似较正确。因为歌德引此文，意在斥责基督教会的愚民政策。

③ 天主教会一向只重僧侣布道宣讲，反对教众亲自阅读《圣经》；《圣经》只有希腊文和拉丁文的译本，也只有僧侣才能阅读。到了马丁·路德反抗天主教而创新教，《圣经》才开始译成近代各民族语言。



纯洁形式去理解基督教了，我们又有勇气把脚跟牢牢地站在上帝的大地上，感觉到自己拥有上帝赋予的人的性格了。无论精神文化教养怎样不断向前迈进，自然科学在广度和深度上怎样不断进展，人类心灵怎样尽量扩张，它也不会超越‘福音书’中所闪耀的那种基督教的崇高和道德修养！

“我们新教徒向高尚的目标进展，天主教徒也会很快地跟上我们。他们一旦受到现时代日益扩展的伟大启蒙运动的影响，势必要跟上来，不管他们愿不愿。直到有朝一日天主教和新教终于合而为一。

“不幸的新教派系纷争将会停止，父与子以及兄弟和姊妹之间的仇恨和敌对也将会随之停止。因为等到人们一旦按其本来真相去理解并且实行基督的纯洁教义和博爱，他们就会认识到自己伟大而自由，不再特别重视这一派或那一派的宗教仪式的浮文末节了。那时我们都会从一种只讲文字信条的基督教逐渐转到一种重情感思想和行动的基督教了。”

话题转到基督以前生活在中国、印度、波斯和希腊的一些伟大人物，提到神力在他们身上起作用，也正如在旧约时代某些伟大犹太人物身上起作用一样。于是又转到在我们生活其中的今日世界里，神力对伟大人物所起的作用如何。

歌德说，“听到一般人的言论，我们几乎会相信：从远古以来，上帝早已退位，寂然无声了，人们现在仿佛都要立在自己的脚跟，要考虑自己在上帝寂然无声的情况下如何生活下去了。在宗教和道德的领域里，也许还承认神的某种作用；但是在科学和艺术的领域里，人们都相信这里完全是尘世间事，一切都只是人力的果实。

“让每个人都凭人的意志和力量，去创造比得上用莫扎特、

拉斐尔和莎士比亚来题名的那种作品吧！我知道得很清楚，这三位高明人物并不是世间所仅有的。就拿艺术领域来说，还有无数卓越人物作出了可以和这三人媲美的作品。但是他们如果和这三人一样伟大，他们也就和这三人一样超越寻常人的自然禀赋，一样具有上帝的特赐。

“归根到底，这事情本来是怎样，又应该是怎么样的呢？——上帝自从人所共知的、凭空虚构的六天创世工作之后，并不曾退隐去休息，而是一直和开始一样在继续起作用。用一些单纯原素来建造这个笨重的世界，让它年复一年地在阳光里运转，这对上帝也许并没有多大意思，如果他不是按预定计划还要在这种物质基础上替精神世界建造一个苗圃的话。所以上帝现在仍继续不断地在一些较高明的人物身上起作用，以便引导较落后的人跟上来。”

歌德说完就默默无语了。我把这番教导铭刻在心中。①

- ① 歌德死于1832年3月22日，享年八十三岁。这是他临死前十天的谈话，是他对基督教、特别对基督教会的批判。这种批判现在看来是羞羞答答、很不彻底的，而在当时历史情况下却具有进步意义。基督教在西方流行近二千年，它起源于奴隶社会，后来渗透到封建社会和资本主义社会的各个领域里，引起了一些重大历史事变，可以说，不懂得基督教和基督教会的产生和演变，就很难了解西方文化各个方面乃至整个历史。马克思主义创始人在他们的终生不懈的革命理论建设中，曾费过很大的力量对宗教、特别对基督教进行深刻批判，树立了这方面的批判的准绳，有待我们深入学习和发扬。

基督教本来是奴隶的宗教，起初是反对犹太旧教和罗马帝国政权的一种奴隶革命运动。它在历史上有功也有过，但过大于功。功在于它配合奴隶起义，颠覆了罗马帝国奴隶主政权及其所代表的旧文化，在欧洲民族大迁徙时期（所谓“黑暗时期”）形成了政治上的统一力量，开化了新兴民族（所谓“蛮族”）。资产阶级上台时它提供了自由、平等、博爱这些反封建的思想武器，具体地体现在法国资产阶级革命的《人权宣言》里。但是它的功掩不了它的过。它的政治机构是基督教会。在封建时代，天主教会是人民最大、最残酷的剥削者和压迫者，是当时反动统治的帮凶。象一切宗教一样，基督教也是“人民的鸦片”（见《马克思恩格斯选集》第一卷，第2页），它麻痹人民的革命斗志，所以一切反动统治都利用它来推行愚民政策。近代帝国主义在进行文化侵略和殖民统治时，总是利用基督教陪着炮舰打先锋。目前在苏修

反动统治之下，基督教还有繁荣的市场，除了施行愚民政策以外，还有借此勾结罗马教廷和西方帝国主义来狼狈为奸的罪恶目的。马克思主义者是最彻底的无神论者，所以决不宜扬宗教，但也不因此就不研究宗教。研究它就是为着更彻底地批判它，抛弃它。

歌德这篇谈话对这种研究和批判可能有些帮助。歌德是近代西方资产阶级文化高峰中一个卓越的代表人物，从他这篇自白中可以看出，当时知识分子怎样仍须在基督教问题上绞脑汁，他们的矛盾何在，以及基督教在近代走向瓦解的情况。

歌德和席勒都是继承文艺复兴的余绪，竭力宣扬回到希腊古典文化，也就是回到与基督教对立的异教文化。歌德实际上是个“异教徒”。当时自然科学日趋繁荣，启蒙运动使唯物主义和无神论日占上风；另一方面，卡尔文和马丁·路德所掀起的宗教改革对罗马教廷和天主教给了沉重的打击。于是流行一千几百年之久的基督教开始瓦解。路德的新教是妥协的、改良主义的（参看恩格斯的《德国农民战争》第二部分，《马克思恩格斯全集》第七卷）。作为一个德国公民，歌德是站在路德一边的。但这不等于说他就是一个新教徒；他只是在表面上敷衍妥协，实际上是不信基督教的。爱克曼和歌德相处九年之久，对他的日常活动和言论都记载得很详细，可是在这九年之中不曾记载过他进礼拜堂做礼拜。他的文学作品中违反基督教义的很多。所以他的《少年维特》遭到旧教和新教两面夹攻，意大利天主教僧侣用收买全部意大利文译本的诡计来防止其流行，英国新教的一位主教又当他的面骂它是“一部很不道德的该受天谴的书。”（本书第468页）

但是歌德如果完全抛弃基督教，也不会写出他的许多杰作，特别是他的最大的代表作《浮士德》上下卷。灵魂和恶魔、犯罪和赎罪之类迷信都是从基督教来的。歌德自己也承认浮士德“获得了上界永恒之爱的拯救。这完全符合我们的宗教观念”。（第494页）但是他又解释说，灵魂升天不易处理，借助于基督教的神话和形象，才较易避免抽象。可见基督教在他手里成为一种材料和方便法门，正如希腊文艺借助于希腊神话一样。这种神话是家喻户晓的、一般听众较易接受的。

这篇谈话除公开怀疑《旧约》和《新约》的真伪并揭露基督教僧侣的愚民政策之外，特别值得注意的是，歌德心目中的“上帝”并不是基督教的上帝，而是最高道德准则的体现，理性和自然的化身。从启蒙运动以后，把上帝加以理性化是西方思想界的一般倾向，莱布尼兹、康德和黑格尔等人都是如此。歌德作为一个多方面都有独创的自然科学家，于“理性”之外又加上“自然”，作为上帝的本质。这就应从根本上否定基督教所宣扬的“超自然”的上帝。但是歌德并没有认识到除自然的必然性之外，“理性”并不存在。他和近代一般西方哲学家所理解的“理性”都是先验的、先天的、神所赋予的，只有自然的必然性或规律才是客观存在的，凭实践经验来认识的。“自然”外加超自然的“理性”这个基本矛盾，说明了歌德以及许多西方近代哲学家何以没有完全摆脱有神论、人性论、唯心论、天才论和人道主义之类宗教迷信的遗迹。马克思主义以前的资产阶级思想家们哪怕是最进步的，也终于是妥协的、改良主义的、不能真正解决矛盾的，歌德就是个典型的例证。

几天以后<sup>①</sup>（歌德谈近代以政治代替了希腊人的命运观，他竭力反对诗人过问政治）

我们谈到希腊人的悲剧命运观。

歌德说，“这类观点已陈旧过时，不符合我们今天的思想方式，和我们的宗教观念也是互相矛盾的。近代诗人如果把这种旧观念用在剧本里，那就显得装腔作势了。那就象古罗马人的宽袍那样久已不时髦的服装，不能吻称我们的身材了。

“我们现在最好赞成拿破仑的话：‘政治就是命运’，但是不应赞同最近某些文人所说的政治就是诗，认为政治是诗人的恰当题材。英国诗人汤姆逊<sup>②</sup>用一年四季为题写过一篇好诗，但是他写的《自由》却是一篇坏诗，这并不是因为诗人没有诗才，而是因为这个题目没有诗意。

“一个诗人如果想要搞政治活动，他就必须加入一个政党，一旦加入政党，他就失其为诗人了，就必须同他的自由精神和公正见解告别，把偏狭和盲目仇恨这顶帽子拉下来蒙住耳朵了。

“作为一个人和一个公民，诗人会爱他的祖国；但他在其中发挥诗的才能和效用的祖国，却是限于某个特殊地区或国度的那种善、高尚和美。无论在哪里遇到这种品质，他都要把它们先掌握住，然后描绘出来。他象一只凌空巡视全境的老鹰，见野兔就抓，不管野兔奔跑的地方是普鲁士还是萨克森。

“还有一点，什么叫做爱国，什么才是爱国行动呢？一个诗人只要能毕生和有害的偏见进行斗争，排斥狭隘观点，启发人民

---

① 未译的前一篇标明“三月早期”，这篇标明“几天以后”，在这篇后面，爱克曼就记下歌德的死和他去瞻仰遗容的哀痛。

② 汤姆逊(J. Thomson, 1700-1748)，英国早期浪漫派诗人，《四季》和《自由》都是他的较著名的作品。



的心智，使他们有纯洁的鉴赏力和高尚的思想情感，此外他还能做出什么更好的事吗？还有比这更好的爱国行动吗？向一位诗人提出这样白费力的不恰当的要求，正象要求一个军团的统帅为着真正爱国，就要放弃他的专门职责，去卷入政治纠纷。一个统帅的祖国就是他所统率的那个军团。他只要管直接与他那个军团有关的政治，此外一切都不管，专心致志地去领导他那个军团，训练士兵养成良好的秩序和纪律，以便在祖国处于危险时成为英勇的战士，那么，他就是一个卓越的爱国者了。

“我把一切马虎敷衍的作风，特别是政治方面的，当作罪孽来痛恨，因为政治方面的马虎敷衍会造成千百万人的灾难。

“你知道我从来不大关心旁人写了什么关于我的话，不过有些话毕竟传到我耳里来，使我清楚地认识到，尽管我辛辛苦苦地工作了一生，某些人还是把我的全部劳动成果看得一文不值，就因为我不屑和政党纠缠在一起。如果我要讨好这批人，我就得参加一个雅各宾俱乐部，宣传屠杀和流血。且不谈这个讨厌的问题吧，免得在对无理性的东西作斗争中我自己也变成无理性的。”

歌德以同样的口气指责旁人大加赞赏的乌兰德<sup>①</sup>的政治倾向，他说，“请你注意看，作为政治家的乌兰德终会把作为诗人的乌兰德吞噬掉。当议会议员，整天在争吵和激动中过活，这对诗人的温柔性格是不相宜的。他的歌声将会停止，而这是很可惜的。

---

① 乌兰德(J.L.Uhland, 1787-1862)，比歌德后起的德国重要诗人，曾以自由派的身份参加符滕堡的邦议会。他是德国施瓦本地区人，是施瓦本派诗人的领袖。



施瓦本那个地区有足够的受过良好教育、心肠好、又能干又会说话的人去当议员，但是那里高明的诗人只有乌兰德一个。”<sup>①</sup>

---

① 这是歌德生前最后一篇谈话，象前两篇谈话一样，所谈的都是歌德毕生关心、至死不忘的大问题。这篇的主旨是要把文艺和政治割裂开来，宣扬在西方资产阶级中流行的“为文艺而文艺”的错误观点。他之所以坚持这种错误观点，毕竟还是要为资产阶级政治服务。在政治上他本来是保守的、妥协的、反对暴力革命的，所以他和资产阶级当权者一样，深怕文艺变成宣传革命的武器。况且他大半生都在忙魏玛小朝廷的政治，从他的谈话和许多作品看，他对当时欧洲政治动态也十分关心。可见他的话不但错误，而且是虚伪的。他所钦佩的同时代诗人，在法国是贝朗瑞，在英国是拜伦，在意大利是曼佐尼。这几位诗人都有明显的进步政治倾向。难道在这几位诗人身上，政治家身份都已“吞噬”了诗人品质吗？从这篇谈话也可以看出，当时德国文艺界的政治斗争已相当激烈了。歌德因政治上保守而为当时进步人士所冷落甚至抨击，他到临死前还耿耿于怀。这也体现了伟大诗人和德国庸俗市民这两重性格的矛盾。

## 附录一

### 爱克曼的自我介绍

爱克曼(J.P.Eckermann, 1792-1854)发表《歌德谈话录》时，曾在卷首附了长篇自我介绍，现在撮译大意如下：

爱克曼出生在德国纽伦堡和汉堡之间的荒原上一个贫农家庭。家里只有一间小茅棚、一块小菜园和一头奶牛。父亲是个背着箩筐、奔走城乡做点小买卖的货郎，母亲做些针线活，他自己幼时帮着拾粪、拾柴和看牛，偶尔也跟着父亲当货郎。家庭就靠此为生，极贫苦，他当然受不到正式教育，到了十四岁还不会看书写字。一天，他看见父亲的烟叶荷包商标上画着一匹马，很感兴趣。旁人在灯下谈天，他却试着用铅笔临摹下一张马的素描，临得很象，自己很高兴，亲邻都大为赞赏。从此他就借来一本画册，有空就临摹。他临摹的素描传来传去，传到当地一位要人手里。这位要人看他很有才能，就资助他上学，学了一点德文、拉丁文和音乐。但是他同时还要在当地法院里做些抄写和记录的工作来糊口。

到了一八一三年，德国各地民间纷纷组织反对法军占领的志愿军，爱克曼也报名参加，随军在家乡附近打游击。后来又随军跨过莱茵河，转到荷兰。这对他影响很大。用他自己的话来说，“看到一些伟大的荷兰画，一个新世界在我眼前展开了。我整天

在教堂<sup>①</sup>和画馆里度过一些日子。这是我生平第一次看到的画。”他又开始临摹。一八一四年志愿军解散，他舍不得丢开画艺，就在寒冬腊月步行一百几十里路到汉堡去，求教于当地一位小有名气的画家冉堡<sup>②</sup>。冉堡教他从素描的基本功学起。由于贫病交加，到了第二年暑天，他不得不放弃画艺，在军服部门谋得一个小差事来糊口。他还同冉堡门下一位同学往来很密。这位同学介绍他读了温克尔曼论古代艺术的著作以及当代一些文学作品，其中有克洛卜施托克、席勒和歌德。他特别爱读歌德的短诗。他说，“我好象才觉醒过来，……好象我前此连自己也没有认识到的最深刻的灵魂在这些诗歌里反映出来了。”从此他沉浸在诗艺里，读了歌德谈到的莎士比亚和古希腊悲剧诗人的主要作品，自己也尝试写了一些诗。他感到有学文化的必要，于是又回到过去半工半读的生活，在一八二一年进格廷根大学学法律，把法律看作一种“饭碗学科”。但他对法律毫不感兴趣，听课时偷着写剧本。离开大学后，他写了一部诗论，题为《论诗，特别引歌德为证》。他把这本稿子和一些诗寄给歌德，想要这位已享盛名的诗人替他写信介绍给出版商。他接着于一八二三年夏到魏玛去拜访歌德。

爱克曼的自我介绍到此为止。到了魏玛，歌德留他住下。从一八二三年六月到一八三二年三月这九年里，除了陪歌德的长子到意大利作短期旅游以外，他经常到歌德家去请教。每逢听到值得注意的歌德谈话，他就记录下来，后来才根据笔记编辑成书。第一部和第二部于一八三六年出版于来比锡。由于大受读者欢迎，他又根据自己的和歌德好友瑞士人梭勒的笔记，编了第三部作为补编。

---

① 西方许多名画都与基督教有关，陈列在教堂里。

② 见第288页正文和注①。

爱克曼在魏玛的生活还是半工半读。他从歌德那里学到不少的东西，也给歌德做了不少的编辑工作，并且有时还提了有益的意见。从他的提问和反驳看，他这位参加过解放斗争的青年，在思想上比歌德进步。他还抽空给旅游魏玛的英国青年教德文，自己也从他们那里学会了英文。由于歌德的介绍，他当上了魏玛大公爵的家庭教师和大公爵夫人的图书馆员。歌德死前曾立遗嘱请爱克曼编辑他的遗著。爱克曼在德国和在世界闻名，全靠《歌德谈话录》这一部书，他的诗和诗论虽已出版，却没有引人注目。

## 附录二

### 第一、二两部<sup>①</sup>的作者原序(摘译)

这一辑歌德谈话录大半起源于我所固有的一种自然冲动，要把我觉得有价值 and 值得注意的生活经历记录下来，使它成为自己的东西。

自从我初次和这位非凡人物会见，以后又和他在一起生活过几年，我一直都想从他那里得到教益，所以乐意把他的谈话内容掌握住，记下来，以备将来终生受用。

可是想到歌德的谈话多么丰富多彩，在和他相处的九年之中我感到多么幸福，而我所记录下来的却只是一鳞半爪，就自觉仿佛一个小孩，伸着两个巴掌去接使人神怡气爽的春雨，雨水却多半从手指缝中漏掉了。

.....

我认为这些谈话不仅就生活、艺术和科学作了大量阐明，而且这种根据实际生活的直接素描，特别有助于使人们从阅读歌德的许多作品中所形成的歌德其人的形象更为完备。

不过我也远不认为这些谈话已描绘出歌德的全部内心生活。这位非凡人物及其精神可以比作一个多棱形的金刚石，每转一个

① 1823年6月至1827年底为第一部，1828年至1832年3月歌德去世时为第二部，两部合成一卷出版。



方向就现出一种不同的色彩。歌德在不同的情境对不同的人所显现的形象也是不同的，所以就我这方面来说，我只能谦逊地说，这里所显现的是我的歌德。

这句话不仅适用于歌德怎样把自己显现给我看的方式，而且也适用于我怎样了解他和再现他的方式。这里呈现出来的是个经过反映的形象，一个人的形象通过另一个人反映出来，总不免要丢掉某些特征，掺进某些外来因素。替歌德造像的有劳哈、施蒂勒和达维<sup>①</sup>。他们的作品都极真实，但也多少都显出作者本人的个性。体形既然如此，变化多端、不易捉摸的精神形象就更是如此了。不过，不管我个人在这一点上表现如何，我希望凡是凭精神力量能了解歌德、或是与歌德有直接来往、而且有能力在这方面作出判断的人，都不会看不出我在力求做到尽量忠实。

.....

---

① 劳哈(Rauch, 1777-1857)，德国雕塑家，名作有弗里德里希大帝、布柳肖、歌德、席勒诸人的雕像。歌德的像是全身坐像，在法兰克福的歌德纪念馆坊。施蒂勒(Stieler, 1781-1858)，德国画家，替歌德画过像。达维，见第456页注①。歌德的雕像和画像很多，不止这里所提的三种。

## 附录三

### 第三部<sup>①</sup>的作者原序(摘译)

我终于看到我的《歌德谈话录》第三部编完了，心里感到战胜巨大困难后的快慰。

我的任务是很艰巨的。好象行船还没有遇到顺风，今天风还在吹，但是要遇到过去年代那样的顺风，还得耐心等待好几个星期甚至好几个月。当初我写头两部时，我幸好是顺风扬帆，因为刚谈过的话还在耳里响着，和那位伟大人物的亲切交往也使我受到鼓舞，所以我感到仿佛是振翼飞到目的地似的。

但是歌德音沉响绝已经多年，过去和他亲切晤谈的乐趣也如过眼云烟了。今天要想受到必要的鼓舞，只有当有便在内心中沉思默想时，才会使过去的经历仍然带着新鲜色彩活跃在目前。这时歌德的伟大思想和伟大性格特征才复现在面前，好象一个山峰，虽然在远处，但在白天里阳光照耀下，轮廓仍是鲜明的。

这时来自欢欣的鼓舞就复活了，思想过程和语言表情的细节历历在目，就象我昨天才经历过似的。活的歌德又显现在目前，他所特有的无与伦比的可爱的声音又在我耳里震响了。我又在晚间在他的明亮的书房里看到他，穿着佩上勋章的黑色服装，杂在

---

① 即“补编”部分。

座客之中谈笑风生。在其它的风和景明的日子里，我陪他乘马车出游，他穿着棕色上衣，戴着蓝布帽，把浅灰大衣铺在膝盖上。他的面孔晒成棕色，显得健康，蔼如清风。他的隽妙语言的声音流播原野，比车轮滚滚声还更洪亮。有时我又回想起他坐在书斋的书桌旁，在烛光下看到他穿着白法兰绒外衣，过了一天好日子，心情显得和蔼。我们谈着一些伟大的和美好的事物。他向我展示出他性格中最高贵的品质，他的精神点燃了我的精神。两人心心相印，他伸手到桌子这边来给我握。我就举起放在身旁的满满一杯酒向他祝福，默然无语，只是我的眼光透过酒杯盯住他的眼睛。

这样我就完全回到他还在世时那种生活，他的话音也和过去一样在我耳里震响起来了。

· .....

## 译 后 记

### 关于本书的性质

爱克曼的《歌德谈话录》流行很广，它记录了歌德晚年有关文艺、美学、哲学、自然科学、政治、宗教以及一般文化的言论和活动，在图书目录里通常列入传记类，也有时列入文学类。爱读这部书的人不只有文艺史家和文艺批评家、自然科学家、哲学家和文化史家，还有关心一般文化的普通读者。一般爱好者多半把它作为传记来看。歌德这个人是值得注意和研究的。他是近代资产阶级文化高峰时期的一个典型代表，在西方发生过深广的影响，《谈话录》对他这个人作了细致亲切而大体忠实的描绘。读了这部书，对于恩格斯屡次评论过的“伟大的诗人”和德国“庸俗市民”的两面性格可以有较具体的认识。对于文艺、自然科学和哲学的专门学者来说，《谈话录》是研究歌德的重要的第一手资料，特别是文艺方面，它记录了歌德晚年的最成熟的思想 and 实践经验。《谈话录》时期正是歌德最大的剧作《浮士德》第二部的完成时期，歌德自己多次谈过他关于这部剧本苦心经营的情况，对于理解这部剧本本身乃至一般文艺创作问题都是富于启发性的。

## 歌德时代的德国文化背景

在歌德时代，德国作为统一的国家还不存在，存在的只是一些封建割据的小邦，工商业还未发达，政治和经济都很落后。拿破仑战争中德国被占领，诸小邦各自独立、互相倾轧的局面才受到冲击，为将来的统一开辟了道路。但是拿破仑失败后，一八一五年维也纳分赃会议，把德国三十几个小邦组织成为松散的“德意志邦联”，归奥地利帝国控制，在政治上是一次倒退。后来德国各小邦以普鲁士为中心形成一个自主的统一的国家是在十九世纪六十年代，当时歌德逝世已三十多年了。歌德时代的德国是个多灾多难的地方。恩格斯为英国刊物《北极星报》撰写的《德国状况》一文中曾作过简明扼要的论述。在描述政治经济落后之后，恩格斯还说到当时德国文学的繁荣：

“只有在我国文学中才能看出美好的未来。这个时代在政治和社会方面是可耻的，但是在德国文学方面却是伟大的。一七五〇年左右，德国所有的伟大思想家——诗人歌德和席勒、哲学家康德和费希特都诞生了；过了不到二十年，最近的一个伟大的德国形而上学家<sup>①</sup>黑格尔诞生了。这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时德国社会的叛逆的精神。歌德写了《葛兹·封·贝利欣根》，他在这本书里通过戏剧的形式向一个叛逆者表示哀悼和敬意。席勒写了《强盗》一书，他在这本书中歌颂一个向全社会公开宣战的豪侠的青年。

---

<sup>①</sup> 形而上学一词在这里是指研究经验以外的问题的哲学。——原编者注。



但是，这些都是他们青年时代的作品。他们年纪一大，便丧失了一切希望。……”<sup>①</sup>

在另一篇描述当时德国状况的文章里，恩格斯又说：

“这个最屈辱的对外依赖时期，正是文学和哲学领域最辉煌的时期，是以贝多芬为代表的音乐最兴盛的时期。”<sup>②</sup>

这种情况正是马克思在《〈政治经济学批判〉导言》里所提到的文艺发展和社会物质基础的不平衡，马克思举了古希腊为例。<sup>③</sup>歌德时代的德国是一个近代的例子。

怎样解释这种不平衡呢？这是马克思主义文艺理论中一个长久争论的重大问题。社会经济基础决定上层建筑，其中包括文艺和哲学之类意识形态，这是历史唯物主义的基本原则。上述发展不平衡是否就要推翻这个基本原则呢？决不能推翻。歌德的例子最便于说明这个问题。恩格斯在上引《德国状况》中那段文字的末尾，提到歌德和席勒到晚年都丧失了早年的叛逆精神。在《诗歌和散文中的德国社会主义》一文第二部分《卡尔·格律恩的〈从人的观点论歌德〉》中，恩格斯对歌德的两面性作了最精辟的批判：

“他心中经常进行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争；前者厌恶周围环境的鄙俗气，而后者却不得不对这种鄙俗气妥协，迁就。

---

① 《马克思恩格斯全集》第二卷，第634页。

② 见《马克思恩格斯论文艺》德文本第二卷，第219页。

③ 见《马克思恩格斯选集》第二卷，第112至114页。

因此，歌德有时非常伟大，有时极为渺小；有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才，有时则是谨小慎微、事事知足、胸襟狭隘的庸人。<sup>①</sup>……他的气质、他的精力、他的全部精神意向都把他推向实际生活，而他所接触的实际生活却是很可怜的。……我们并不象白尔尼和门采尔那样责备歌德不是自由主义者，我们是嫌他有时居然是个庸人<sup>②</sup>；我们并不是责备他没有热心争取德国的自由，而是嫌他由于对当代一切伟大的历史浪潮所产生的庸人<sup>③</sup>的恐惧心理而牺牲了自己有时从心底出现的较正确的美感；我们并不是责备他做过官臣，而是嫌他在拿破仑清扫德国这个庞大的奥吉亚斯的牛圈的时候，竟能郑重其事地替德意志的一个微不足道的小宫廷做些毫无意义的事情和找寻menus Plaisirs<sup>④</sup>。……”<sup>⑤</sup>

接着恩格斯举歌德的一些名著为例，驳斥了格律恩赞扬歌德代表“真正的人”的说法。“真正的人”指的是“人道主义者”，实即德国小市民思想意识的体现者。恩格斯在写此文之前曾于一八四七年一月十五日写信给马克思说：

“……格律恩把歌德的一切庸俗市民习气看作人道的而

---

① “庸人”，德文原文是Philister。这个词原是古代犹太教徒对异教人的鄙称。在德文中最早是大学生对没有文化的市民的鄙称，后来指一般文化低、见解窄狭、唯利是图的庸俗市民。所以这个词标志一定阶层人物的一定性格。过去在中译中有时是“市侩”，嫌稍重；有时是“庸人”，嫌太泛；应改为“庸俗市民”。

②③ 这两个“庸人”，德文原文是Bürgerlich，与上文Philister接近，但贬义较轻，应直译为“市民”，表明阶级地位。“市民”在欧洲是资产阶级的胚胎。

④ 这一句中译与原文小有出入，原意是：“竟能认真卖力，替一个德国小朝廷在最微不足道的场合寻找一些无聊的欢乐。”

⑤ 《马克思恩格斯全集》第四卷，第256至257页。

加以赞扬，他把作为法兰克福市民和官吏的歌德称为‘真正的人’，而把歌德的全部巨大天才方面都忽略了或玷污了。结果这部书就以最明显的方式证明了人=德国小市民。”<sup>①</sup>

由此可见，歌德的两面性格中德国“庸俗市民”的一面，正反映出当时封建割据的德国各小邦的社会经济基础和歌德作为小朝廷臣僚的政治地位，所以适足以证明意识形态反映经济基础这个马克思主义的基本原则。

德国庸俗市民何以竟能成为伟大诗人呢？对这个问题单从社会经济基础本身的范围来看还不够，还要从意识形态的影响来看。考察意识形态与社会经济基础的关系，也决不应只着眼于同一社会中某个孤立的地区，还要着眼到这一地区与其它互相往来和互相依存的各个地区的总的局势，在世界市场已形成的资本主义时代尤其如此。《共产党宣言》里有一段话，是研究文化史的人必须牢记在心的：

“……过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”<sup>②</sup>

---

① 《马克思恩格斯论文艺》德文本第二卷，第238页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第255页。“文学”一词，原文是Literatur，这里取广义，指“文献”，括包科学、哲学和历史，也包括文学和艺术。

因此，歌德所反映的社会经济基础，决不应单从德国乃至其中一个小邦来看，还应从与德国有密切来往的欧洲各国整体来看。歌德时代是近代欧洲大变革、大动荡的时代。歌德亲眼看到一七八九年开始的法国资产阶级革命的全部过程。对这次资产阶级反封建的大搏斗，歌德象当时许多著名的资产阶级知识分子代表一样，先是热情欢迎，到了雅各宾专政时代，就产生了恩格斯所说的对“当代一切伟大的历史浪潮”的庸俗市民的“恐惧心理”，阶级本性决定了他们厌恶暴力革命。但是法国革命这样一场大变革毕竟使歌德不由自主地受到了深刻影响。这场大变革在欧洲经济基础方面促进了生产方式的改革，具体地说，即产业革命；而在文艺乃至一般文化上所产生的总的的影响则是浪漫运动，歌德本人就是德国浪漫运动的主要推动者。从早期标志“狂飙突进”的《葛兹·封·贝利欣根》，中经《威廉·迈斯特》，到临死前才完成的《浮士德》第二部，无一不贯串着浪漫运动的基本精神。恩格斯所说的歌德的叛逆性和对环境鄙俗气的厌恶这个进步的一面，不能不归功于法国革命。<sup>①</sup>

接着法国革命便是震动全欧的拿破仑战争。拿破仑占领了德国，德国受到外国的统治和掠夺。当时一般德国人出于爱国热诚，掀起了爱克曼也参加过的一八一三至一八一五年的“光荣的解放战争”。歌德不但没有写过反对法国侵略者的诗歌，而且始终把拿破仑当作一个伟大英雄来崇拜，在埃尔富特和魏玛两次受到拿破仑的接见。他经常津津乐道拿破仑在远征埃及时携带的书籍之中有他的《少年维特》，并以之为荣。当时德国人对歌德这种态度极为不满，连爱克曼也有微词。歌德在《谈话录》里进行过多

---

<sup>①</sup> 参看1824年2月4日的歌德谈话。

次自辩，说他身受法国文化的熏陶，对法国人恨不起来。我们对歌德的这种态度应该如何评价呢？恩格斯在《德国状况》里对拿破仑也有所肯定，因为拿破仑“在德国是革命的代表，是革命原理的传播者，是旧的封建社会的摧毁人”，他“摧毁了神圣罗马帝国，并以并小邦为大邦的办法减少了德国的小邦的数目”，还“把他的法典带到被他征服的国家里”。<sup>①</sup>恩格斯是就对历史发展的效果来看本来具有侵略性的拿破仑战争，肯定它对推动欧洲革命的功绩的。歌德当然不可能站在恩格斯的高度来看历史发展。他崇拜拿破仑，无宁说是象当时法国大诗人贝朗瑞一样<sup>②</sup>，希望有一个强有力的铁腕人物来澄清当时混乱的政治局面。所以他特别推崇拿破仑活力旺盛，当机立断，一个行动接着一个行动，从不停止或休息。

法国革命和拿破仑战争的巨大骚动在歌德身上孕育了崇尚实践和行动的种子，造成了由《浮士德》第一部到第二部的转变，即由“太初有文词”到“太初有行动”<sup>③</sup>的转变，由苦思冥想、向恶魔出卖灵魂的学究到开垦海滨荒滩为人类谋幸福的领导者的转变<sup>④</sup>。这种从造福人类的实践活动中得到灵魂解放的思想，在当时社会情况下还是值得称道的。

其次，歌德作为伟大诗人的发展和形成也显然得力于对文化遗产的批判继承。在一般资产阶级文化史家以及修正主义文化史家之中，流行过意识形态在历史上有独立发展线索即“纯思想”线索的说法。考茨基是个显著的代表。<sup>⑤</sup>这种说法当然是违反历

---

① 《马克思恩格斯全集》第二卷，第626页。

② 参看1830年3月14日谈话中关于贝朗瑞的部分。

③ 参看《浮士德》第一部原文第1224至1237行。

④ 参看《浮士德》第二部最后一幕。

⑤ 参看《马克思恩格斯论文艺》法文本1954年版序言第134至129页。



史唯物主义基本原则的。不过只用社会经济基础来说明意识形态的发展而讳言文化遗产的作用，也并不符合马克思主义。恩格斯在给梅林的信里说得很明白：

“与此有关的还有思想家们的一个荒谬观念，这就是：因为我们否认在历史上起作用的各种思想领域有独立的历史发展，所以我们也否认它们<sup>①</sup>对历史有任何影响。这是由于把原因和结果刻板地、非辩证地看做永恒对立的两极，完全忽略了相互作用。……”<sup>②</sup>

马克思主义者并不否认意识形态的制造须利用过去已有的“思想材料”。马克思主义创始人在《德意志意识形态》、《社会主义从空想到科学的发展》和《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》一系列经典著作中，都仔细追溯各种思想的历史渊源和发展线索，尽管在这些事例中他们都强调：“归根到底是经济的原因造成的”<sup>③</sup>。毛主席在一系列关于文化的指示中都强调“古为今用，洋为中用”；“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产”、“决不能割断历史”，“尊重历史的辩证发展”，这也给我们研究文艺史的人指出了正确的马克思主义的观点。

从这个观点看来歌德作为伟大诗人的形成和发展，我们就必须充分估计到各时代、各民族文化遗产对歌德的影响。在文化思想方面，歌德是文艺复兴的继承者和启蒙运动的直接参加者。作为文艺复兴的继承者，他特别推崇希腊古典以及表现出文艺复兴

---

① 指“各种思想”。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第502页。

③ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第502页。重点为引用者所加。

时代精神的莎士比亚。作为启蒙运动的直接参加者，他和他的前辈莱辛和赫尔德一样，受到英国和法国一些启蒙运动领袖的深刻影响。从英国经验主义哲学那里，歌德接受了重视感性经验的基本原则。法国百科全书派（即法国启蒙运动的领袖们）中有不少科学家是倾向唯物主义和无神论的。在他们影响之下，歌德以一个诗人而毕生致力于自然科学，这就使他的世界观颇接近唯物主义和无神论，文艺观侧重现实主义，这一点我们在下文还要谈到。在文艺观点方面，他特别推尊百科全书派领袖狄德罗，亲自译出狄德罗的《画论》、《谈演员》和《拉摩的侄儿》。在德国启蒙运动的前辈中，歌德特别推尊莱辛和赫尔德，这两人帮助他展开视野，使他接触到德国乃至东方的民间文学，尤其是继狄德罗之后莱辛所提倡的市民剧。由于歌德对古代希腊悲剧和莎士比亚有深湛的研究，知道真正的古典主义是怎么回事，他对十七世纪法国的所谓古典主义（亦称“新古典主义”或“假古典主义”）不大重视，对十八世纪它的德国追随者戈特舍德派更是鄙视，骂他们是“学究派”，因为他们虽挂着“古典主义”的招牌，而实际上内容浅薄，矫揉造作，是与真正的古典主义背道而驰的。不过法国古典主义三大剧作家之中，喜剧家莫里哀却是歌德十分佩服，毕生钻研不休的，这是因为莫里哀是从现实出发的，他的作品颇有些市民剧色彩。歌德特别推尊希腊古典、莎士比亚和莫里哀，其用意就是针对学究派的新古典主义，提出一个补偏救弊的方剂。

歌德尊崇希腊，“厚古”是事实，却不因此就“薄今”。而且他明确地反对复辟倒退，他鄙视学究派的新古典主义，就是一个明证。从《谈话录》可以看出，歌德对当时欧洲文艺动态是经常密切注视的。一部值得注意的刚出版的新书他往往立即阅读，

有时还没有出版他就托人借得原稿来阅读，例如杜蒙的《回忆录》和英国功利主义开山祖边沁的著作就是这样到达他手里的。他不仅多次高度评价和他同年辈的席勒、法国诗人贝朗瑞、英国诗人拜伦和小说家司各特以及意大利诗人曼佐尼，而且还注意到年辈较晚的法国作家梅里美、司汤达、巴尔扎克和雨果，以及德国青年诗人海涅和普拉滕之间的论争。这里还没有谈到他同样关心的哲学、科学、建筑、绘画、音乐等方面；也没有谈到他对印度、波斯和中国这些东方国家文艺的向往。例如他的《西东胡床集》就曾受到波斯诗人哈菲兹的启发。

总之，歌德的文化教养来源是极广泛的。他不只是个魏玛市民，也不只是个德国人，他主要是资产阶级上升时期的一个欧洲人。他之所以成为伟大诗人，也正因为他从多方面反映出资产阶级上升时期的欧洲文化。

### 歌德《谈话录》中一些基本的主题思想

恩格斯所指出的伟大诗人和德国庸俗市民的矛盾是歌德性格中的基本矛盾，这一矛盾反映在《谈话录》中一些多次出现的基本主题思想上面。现在撮要介绍如下：

#### 世界观和思想方法

歌德深受英国经验派哲学和法国百科全书派的思想影响，除文艺之外，他还毕生孜孜不辍地钻研各种自然科学，从生物学到物理学、地质学、天文学和气象学。在达尔文之前，他根据头盖骨空隙的研究，提出了生物由低级演变到高级的进化论。所以他的世界观基本上是唯物主义的。但是他也受到当时德国古典哲学

的唯心主义的影响。他很推崇康德的《纯粹理性批判》，承认有先验的和超验的纯理性，单凭感性经验的知解力不能窥透自然界的秘奥。但是他又认为康德之后，德国哲学还有一件大事要做，这就是“感觉和人类知解力的批判”，其实这正是英、法启蒙运动中洛克、休谟、霍尔巴赫之类唯物主义倾向较明显的学者们所已做了的事，他们都是反对超验理性的。一方面肯定超验理性，另一方面又强调要研究根据感性经验的知解力，歌德始终没有解决这个基本矛盾。从他坚持文艺要从具体客观现实出发，反对从理念或抽象观念出发来看，他的唯物主义倾向的比重显然较大。

歌德关心思想方法，首先从自然科学出发。他反对当时流行的以牛顿为代表的“分析法”，即把整体看成是由其中各部分因素拼凑成的机械观，而提出他所说的“综合法”来代替，综合法就是根据“有机观”，不去孤立地分析个别因素，而要考察全体中各个因素互相依存的关系。这实际上就是辩证法。根据这种辩证法，他看出文艺与自然（即客观现实）的对立统一的关系，反对将Komposition（构成）这个词用在文艺创作上。提起辩证法，不免要想到黑格尔。歌德和黑格尔有些私人来往，在魏玛接待过他。歌德赞扬黑格尔作为批判者的判断，却反对他从理念出发的辩证法和应用这种辩证法的悲剧理论。（参看一八二七年十月十八日歌德和黑格尔的谈话）

歌德对宗教的看法是和他的世界观分不开的。我们在一八三二年三月十一日谈话的总注里已详细说明他并不相信超自然而主宰自然的神，他仇视基督教会特别是天主教会，他的泛神论（即自然中到处有神，没有在自然之外的神）正如黑格尔把最高理念看成神一样，实际上是一种羞羞答答的不彻底的无神论。我们这种看法可能会引起异议：歌德最大的诗剧《浮士德》第一部和第二

部的主题，不正是基督教中灵魂、天堂、地狱、天使、恶魔、犯罪、赎罪之类迷信观念吗？歌德曾在一八三一年六月六日的谈话里对这一问题进行辩护，说他运用基督教神话的具体形象，只是作为一种避免抽象的方便法门。希腊文艺，象马克思所指出的，植根于希腊神话。此后西方文艺运用神话和传说有过长久的传统，因为神话和传说有深广的民族基础，是人民所喜见乐闻的。中国诗“用典”，也包括神话和传说。从屈原、李白到毛主席，都是运用神话和传说的辉煌的范例。文艺要用想象或形象思维，不能根据某个诗人或艺术家运用过神话，就断定他是个有神论者。就歌德来说，科学的训练使他明确地主张在科学领域里排除目的论（即神造一切事物时都有一个预先安排的目的），这也是他反对有神论的一个证据。但这并不等于说歌德就已是一个彻底的无神论者。

### 天 才 论

歌德并不是一个彻底的无神论者，这特别表现在他对天才问题摇摆不定的态度上。“天才”在西方浪漫运动中是个普遍流行的信念。康德肯定了天才，他说，“在一切艺术之中占首位的是诗，诗的根源完全在于天才，”又说，“天才是一种天生的心理功能，通过它，自然替艺术制定法律。”<sup>①</sup>歌德在《谈话录》里也多次肯定了天才，特别在一八二八年三月十一日谈话里。他把天才看作超自然的天生的才能，举拿破仑和一些著名的诗人和艺术家为例来论证这个观点说：

“每种最高级的创造、每种重要的发明、每种产生后果

---

① 分别见康德《判断力批判》第五三节、四六节。



的伟大思想，都不是人力所能达到的，都是超越一切尘世力量之上的。人应该把它看作来自上界、出乎望外的礼物，看作纯是上帝的婴儿……它接近精灵或护神，能任意操纵人，使人不自觉地听它指使，而同时却自以为在凭自己的动机行事。……”

这是天才论的全部要义，可以证明歌德没有割掉有神论的尾巴。

不过歌德对于天才也有许多自相矛盾的说法，例如说发挥天才要有健康身体的基础和令人心旷神怡的环境气氛，甚至不完全排除酒的刺激力。他教导青年，一般不强调天才而强调勤学苦练。特别值得注意的是他在一八三二年二月十七日临死前不久的一次谈话，他举法国革命中著名的政治家米拉波和他自己为例，说明凭个人的天才不能成就大事业，要成就大事业，必须靠集体，靠虚心向群众学习。他说：

“事实上我们全都是些集体性人物，不管我们愿意把自己摆在什么地位。严格地说，可以看成我们自己所特有的东西是微乎其微的，就象我们个人是微乎其微的一样。我们全都要从前辈和同辈学习到一些东西。就连最大的天才，如果想单凭他所特有的内在自我去对付一切，他也决不会有多大成就。……说句老实话，我有什么真正要归功于我自己的呢？……我不应把我的作品全归功于自己的智慧，还应归功于我以外向我提供素材的成千成万的事情和人物。我所接触的人之中有蠢人也有聪明人，有胸怀开朗的人也有心地狭隘的人，有儿童、有青年，也有成年人，他们都把他们的情感和思想、生活方式和工作方式以及所积累的经验告诉了我。我要做的

事，不过是伸手去收割旁人替我播种的庄稼而已。”

歌德在这段话里对天才论作了当时所能作出的最中肯的批判，他多少认识到一个人“所特有的内在自我”（才能和内心生活）是不足凭的，认识到个人智慧的最后根源是群众智慧而不是天或神。在这个意义上他说每个人都是“集体性人物”，也就是社会生活的产物。这实际上不但否定了天才论，也否定了有神论。

“天才”这个词在德文中是Genie(英文genius)，在起源时指人、地方或职业的护神，确实带有宗教迷信性质。不过语言在发展中往往逐渐失去了某些词汇的原始的、带有宗教迷信性质的意义，而只表达近代流行的意义，例证甚多，Genie便是其中之一，它在近代流行的意义上已不是“天赋”或“神赐”的才能，而只是“卓越的才能”。歌德有时用原始意义（例如在一八二八年三月十一日谈话里），到后来却侧重流行的意义（例如在一八三二年二月十七日谈话里）。由此也可见这个词的演变痕迹。

## 文 艺 观

一般人对歌德《谈话录》最感兴趣的是其中关于文艺创作实践和理论的部分。译者过去在《西方美学史》下卷第十三章专论歌德的部分曾试图根据歌德的几种文艺论著，作出比较概括的总结；这里为帮助读者理解《谈话录》起见，只举出几个要点。

歌德的文艺观中最基本的一条就是：文艺须从客观现实出发。爱克曼初到魏玛第一年（一八二三年），歌德就根据这个基本原则向他进行了多次恳切的忠告，劝他不要学席勒那样从抽象理念出发，而要先抓住亲身经历的具体的客观现实事物的特征。特别是在一八二三年九月十八日的谈话里，他说：

“世界是那样广阔丰富，生活是那样丰富多彩，你不会缺乏做诗的动因。但是写出来的必须全是应景即兴的诗，也就是说，现实生活必须既提供诗的机缘，又提供诗的材料。一个特殊具体的情境通过诗人的处理，就变成带有普遍性和诗意的东西。我的全部诗都是应景即兴的诗，来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础。我一向瞧不起空中楼阁的诗。

“不要说现实生活没有诗意。诗人的本领，正在于他有足够的智慧，能从惯见的平凡事物中见出引人入胜的一个侧面。必须由现实生活提供做诗的动机，这就是要表现的要点，也就是诗的真正核心；但是据此来熔铸成一个优美的、生气灌注的整体，这却是诗人的事了。”

趁便说一句，德文的“诗人”（Dichter）指一般文学创作者，不限于诗歌作者。这段引文除强调文艺应从客观现实出发这个基本原则之外，还提出了两个要点：

首先是特殊与一般的辩证统一。一个特殊具体事物经过诗人的处理就带有普遍性，普遍性就是事物的特征或本质。歌德经常强调“特征”这个概念。他在编辑他和席勒的通信集时曾写出一段感想：“诗人究竟为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。”<sup>①</sup>他还指出这就是席勒和他自己的分别所在，席勒从“一般”出发，创作出来的是寓意诗，其中“特殊”只是用来作为“一般”的一种例证；而他自己的诗则是从“特殊”入手，在“特殊”中显出“一般”，他认为这种程序

---

① 重点是引用者所加。

才“符合诗的本质”。一八二五年六月十一日他对爱克曼也说，“诗人应该抓住特殊，如果其中有些健康的因素，他就会从这特殊中表现出一一般。”这“一般”就是普遍性，也就是“特征”或本质。在“特殊中表现出一一般”这个原则后来经过黑格尔发挥，在马克思、恩格斯著作里，就发展成为“典型”的基本理论。马克思写信给拉萨尔说：“这样，你就得更加莎士比亚化，而我认为，你的最大缺点就是席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒。”<sup>①</sup>这里强调的也正是歌德所指出的分别。

其次是文艺与自然的辩证统一。歌德认为诗人的任务是根据自然“来熔铸成一个优美的、生气灌注的整体”（即艺术作品），所以文艺对自然不应无所剪裁和熔铸，流于自然主义。歌德在一八二七年四月十八日谈话里说得最透辟。他根据对吕邦斯一幅貌似违反自然的风景画的分析，得出如下的结论：

“艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务。”

这里有两点值得注意。首先是经过诗人对自然材料加工而“熔铸成一个优美的、生气灌注的整体”，这是生糙的自然原来所没有的，所以歌德有时把艺术作品称为“第二自然”。其次，更重要的是诗人须有“较高的意旨，并且为这较高的意旨服务”，这就

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第四卷，第340页。

戳穿了“为文艺而文艺”的荒谬观点。我们说文艺应为政治服务，歌德反对这一点，他所说的“较高的意旨”当然只能指诗人的理想，即他要从特殊中显出的一般、世界观和人生观。他还说，“艺术应该是自然事物的道德的表现，”要求艺术所处理的自然“在道德上使人喜爱”。因此，他经常强调诗人和艺术家应具有伟大的、健全的人格和魄力，认为近代文艺的通病在软弱，其根源在于作家缺乏伟大的人格（一八三一年二月十三日谈话）。由此可见，艺术不但要反映客观现实，而且要反映作者的主观世界或内心生活，这二者还必须融会统一起来，成为“优美的、生气灌注的整体”。歌德在上引一八二七年四月十八日的一段谈话之后又说：

“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实。”

这种“心智”正是作者内心生活的一个组成部分。他具有这种心智，才关心到“较高的意旨”，才能使艺术成为“自然事物的道德的表现”。歌德所说的“道德的”(Sittlich)指人与人的伦理关系，实际上还是“政治”范围里的事，但他所了解的“政治”是狭义的，即官僚政客们所干的勾当，因此他鄙视“政治”而重视“道德”，这是西方资产阶级知识分子中相当普遍的倾向。根据他的道德观点，他要求美与善的统一，主张文艺所表现的应该限于健全的、光明的、对人类有益的东西，反对写消极的、软弱的、阴暗的方面，他反对雨果，就因为雨果爱写社会中的丑恶现象。这就抹煞了揭露性文艺推动变革的积极作用，对于资产阶级社会来说，就是歪曲现实，粉饰太平。不过他侧重健全、刚强、能鼓舞人心、振奋精神的文艺这个基本主张却是值得赞扬的。



### 古典主义、浪漫主义和现实主义

这三种文艺创作方法的关系和区别是近三百年来经常争论的问题。作为历史上的流派，这三者是顺序出现的，而后一种总是对前一种的反抗和变革。作为创作方法的实质，三者既有分别而又互相关联，单纯地、生硬地采用其中任何一种都不免有流弊，所以给文艺作品贴上一个简单的标签总是不妥的。歌德和席勒是首先提出古典主义与浪漫主义这两种创作方法的区别的。歌德在一八三〇年三月二十一日谈话里说过下面一段很重要的话：

“古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界，引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人。我主张诗应采取从客观世界出发的原则，认为只有这种创作方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作，认为只有他那种创作方法才是正确的。为了针对我来为他自己辩护，席勒写了一篇论文，题为《论素朴的诗和感伤的诗》。他想向我证明：我违反了自己的意志，实在是浪漫的，说我的《伊菲革涅亚》由于情感占优势，并不是古典的或符合古代精神的，如某些人所相信的那样。施莱格尔弟兄抓住这个看法把它加以发挥，因此它就在世界传遍了，目前人人都在谈古典主义和浪漫主义，这是五十年前没有人想得到的区别。”<sup>①</sup>

这段引文主要只提出古典主义和浪漫主义的一个基本分别，即前

---

① 耶拿派浪漫派文艺理论家和文学史家施莱格尔弟兄先把这个区别在德国传开来，后传到英、法、北欧和俄国。拿这种标签来标志文艺时代和流派，遂成为一时风气。

者从客观世界出发，后者从主观世界出发，席勒把前者称为“素朴的”，后者称为“感伤的”。在这段引文之前，歌德还指出古典主义着重“鲜明的轮廓”，而浪漫主义则不免“暧昧模糊”。在一八二九年四月二日的谈话里，歌德又指出一些分别：

“……我把‘古典的’叫做‘健康的’，把‘浪漫的’叫做‘病态的’。这样看，《尼伯龙根之歌》就和荷马史诗一样是古典的，因为这两部诗都是健康的、有生命力的。最近一些作品之所以是浪漫的，并不是因为新，而是因为病态、软弱；古代作品之所以是古典的，也并不是因为古老，而是因为强壮、新鲜、愉快、健康。如果我们按照这些品质来区分古典的和浪漫的，就会知所适从了。”

这里所说的“健康的”和“病态的”，其实就是我们现在所说的“积极的”和“消极的”的分别，这种分别在任何文艺流派中都是存在的。值得注意的是，歌德在这里专就实质来谈古典和浪漫的分别，指出这与时代的古今无关。

如论时代古今，西方文艺流派的演变确实是从古典主义转到浪漫主义，又转到现实主义。在歌德时代，“现实主义”这个名称才初露头角。实际上，歌德所推尊的从客观现实出发的古典主义就是现实主义。归根到底，文艺上基本区分只有从客观现实出发和从作者主观内心生活出发这两种。歌德认为这种区分与时代无关，这是不正确的。文艺只能反映一定时代的社会生活。浪漫运动在西方是资产阶级在上升时期强烈要求个性自由、以自我为中心驰骋热情幻想的产物，它有鲜明的时代性和阶级性。歌德把自己摆在古典主义一边；席勒则说他不是古典的而是浪漫的，这

个论断是正确的。例如他反对文艺从主观世界出发，而他的一些主要作品，从《葛兹》、《威廉·麦斯特》到《浮士德》，差不多全是利用书中人物来写精神方面的自传，所以基本上还是从主观世界出发的。再如他反对“病态的”和“软弱的”而推尊“健康的”和“有生命力的”，这是考虑到文艺的教育作用，在认识上他是正确的，可是在实践上并没有做到，他的《少年维特》就是“软弱”、“感伤”和“病态”的典型代表。在当时诗人中，歌德特别赞赏拜伦，可以说是同病相怜。西方资产阶级在上升时期就已开始暴露弱点和病态。在多数诗人心中悲观失望很突出，颓废主义已在萌芽。浪漫主义在德国初出现，很快就转变为消极的、病态的。耶拿派诗人和理论家便是明证。我们还应记起颓废派祖师爷霍夫曼就是歌德的同时人。上文已提到的史雷格尔还公开宣扬滑稽玩世，把一切看成儿戏。歌德对这种消极的浪漫主义是深恶痛嫉的，所以他提出健康的、从客观世界出发的古典艺术作为一种补偏救弊的方剂，用心是可嘉的，尽管他自己没有完全做到。文艺必须从客观世界出发，也必须渗透着作者的思想情感，这就是现实主义(歌德所说的“古典主义”)和浪漫主义应该结合起来。歌德在《浮士德》第二部让浮士德(代表浪漫主义)和海伦后(代表古典主义)结了婚，就暗示着这种结合。

### 关于选、译、注

关于选：《谈话录》全书有四十万字左右，这里选译的不到全书的一半。选的标准是内容比较健康，易为我国一般读者所理解，足资参考和借鉴。原书有许多关于应酬、游览和个人恋爱之类家常琐事，也有些涉及连译者自己也不甚了然的专门知识，例

如关于颜色、植物变形、地质、气象之类自然科学方面的争论以及一般人不常读的歌德自己作品和旁人作品的评论。凡此种种，都只略选少数样品，其余就只得割爱了。译者个人的知识和见解在选择中也起了作用，所以涉及哲学、美学、文艺创作实践和文艺理论及至当时欧洲一般文化动态的就选得比较多些。译者把这项翻译工作当作自己的一种学习和研究。这部书原属传记类，所选的部分应有助于了解歌德其人的精神面貌。歌德的活动是多方面的，思想上也有很多矛盾。选择中译者力求忠实，在歌德脸面不贴金也不抹黑，尽量还他伟大诗人和德国庸俗市民的本来面目。

关于译：这部书是译者译完黑格尔的全部《美学》之后开始译的。所以接受这项任务，也有一部分是因为黑格尔在《美学》里经常提到歌德的文艺创作实践和理论，由此译者认识到歌德对近代美学和文艺思潮所起的重要作用。从译黑格尔转到译歌德，对于译者来说，是从九霄云雾中转到脚踏实地，呼吸着尘世间的新鲜空气，是一种乐趣和精神上的大解脱。歌德在思想和语言表达上都是亲切具体、平易近人的，所以译他比译黑格尔远为容易。这不是说，译者在工作中没有遇到困难。困难首先在于歌德学识渊博，思想上有多方面的联系，译者经常感到知识有限，不能完全掌握。语言倒不象黑格尔的那样抽象，但因为是当时实际谈话的记录，虽然经过爱克曼的润色，有些地方用的还是口语，译者在这方面对德文的掌握更差。译者依据的德文本有两种，一种是一九一八年汉斯·克洛博(Hans T.Kroeber)编辑的，一种是弗朗茨·达伯尔(Franz Deibel)编辑的。前者附有插图，正编和补编分成两册，后者合成一册，附有详细引得，阅读较为方便；翻译时主要是根据后者。此书在西方各国大半都有译本，有时还

不止一种。译者遇到语言上的困难时，参考了约翰·奥克生福德(John Oxenford)一八五〇年的英译本和姜·秀兹维伊(Jean Chuzevill)的法译本。这两种译本都流畅易读而有时不尽忠实于原文。译者所悬的目标只有两条，一是忠实于原文，二是流畅易读。实际做到的当然和理想还有些差距。

关于注：原文版没有注，英、法文版只偶有简注，书尾附有详略不同的专名和专题的引得。本译本是选译，不便译引得，所以为着一般读者的方便，在必要时加了一些注释。注释有时只限于解释正文，也有时就歌德的某些意见或倾向提出译者个人的看法，错误在所不免，敬求读者指正。

这部选译本的部分译文和译后记请北京大学西语系几位搞文学史和德文的同事校阅过，校改时吸取了他们所提的宝贵意见，趁此表示谢意。